Nachgelassene Schriften

von

Anselm Feuerbach.

In vier Bänden.

Zweiter Band.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Geschichte

der

griechischen Plastik.

Aus dem

Nachlasse Anselm Feuerbach's

herausgegeben

von

Hermann Hettner.

Erster Band.

Braunschweig,

Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.

1853.

Vorwort.

Die nachfolgenden Skizzen Anselm Feuerbach's, des berühmten Verfassers des vaticanischen Apollo, müssen ihre Rechtfertigung in sich selbst finden. Ich als Herausgeber habe nur zu bemerken, daß sie größtentheils den Heften entnommen sind, die der Verstorbene seinen archäologischen Vorlesungen zu Grunde legte. Hie und da sind einzelne Sätze und Redewendungen, wie dieß bei akademischen Vorlesungen zu geschehen pflegt, anderen Handbüchern entlehnt; ich glaubte nicht, mir erlauben zu dürfen, dieselben zu tilgen oder andere an deren Stelle zu setzen. Dagegen habe ich aus den reichhaltigen Reisepapieren Feuerbach's einzelne weitere Ausführungen in die vorliegenden Betrachtungen eingeschaltet.

Jena, 24. Februar 1853.

Hermann Hettner.

Allgemeiner Theil.

Das Wesen der griechischen Plastik.

Erstes Kapitel.

Von den Formen der griechischen Plastik.

1. Die menschliche Gestalt an sich und in Verbindung mit thierischen Formen.

Die fast ausschließliche Form der griechischen Plastik ist der menschliche Körper.

Den menschlichen Körper bildet die griechische Kunst in seiner natürlichen Einfachheit und Schönheit. Er ist ihr ein Göttliches, ein für sich selbst Bedeutsames, er ist ihr der reinste und unmittelbarste Ausdruck des Geistes.

Durch diese Reinheit der menschlichen Gestalt unterscheidet sich von Hause aus die griechische Kunst sehr bestimmt von den Kunstleistungen aller früheren und ungebildeteren Völker. Dem Inder z. B. dient die Menschengestalt blos als ein äußerliches Zeichen und Sinnbild, sie kann daher in ihrer natürlichen Einfachheit dem Ausdrucke seiner überschwänglichen und übernatürlichen Vorstellungen nicht genügen. Das indische Götterbild trägt auf Einem Rumpfe mehr als Einen menschlichen Kopf und unendlich vervielfachte Arme. Von griechischen Götterbildern dieser Art kommen nur in den ältesten Zeiten sehr vereinzelte Beispiele vor. Wir hören dort von einem dreiäugigen Jupiterbilde und in Lacedämon von einem Apollo mit vier Händen.

Später verschwinden solche unnatürliche Vervielfachungen gänzlich, wenigstens in den höheren Götterkreisen; und erscheinen sie hie

und da in untergeordneten Bildern, so werden sie doch soviel als möglich mit dem höchsten Naturschönen und dem reinen Menschlichen ausgeglichen.

Dahin gehört z. B. die Bildung der Hekate. Aber diese Gestalt ist nun einmal ein gespenstisches Wesen und wird vom Künstler auf eine einfach sinnreiche Art so gebildet, daß es nicht sowohl scheint, als habe sich Ein Leib verdreifacht, sondern als wären drei gesonderte Gestalten zu einer dauernden Gruppe zusammengetreten. Auch der fabelhafte Geryon mit seinem dreifachen Riesenleib ist als eine ungeheuerliche Ungestalt gedacht. Er unterliegt dem Keulenschlag des Herakles; und schon dies ist auf Vasenbildern von Volci meist so vorgestellt, daß wir auf den ersten Blick zweifelhaft sind, ob Herakles es hier mit einem dreileibigen Ungeheuer, oder ob nicht vielmehr mit drei dicht aneinandergeschlossenen Heroen oder Kriegern zu thun habe.

Die griechische Kunst macht gleichsam solchen unnatürlichen Wesen die Berechtigung ihres Daseins streitig.

Nirgends tritt dies unablässige und sieggekrönte Streben der griechischen Kunst nach immer mehr sich vollendender Schönheit und Wahrheit der Formen klarer vor Augen, als wenn wir die zahlreichen Gestaltungen der Meduse mit einander vergleichen, die sich aus den verschiedenen Kunstepochen erhalten haben. Der Mythus berichtet, das Entsetzen ihres Anblicks habe zum Tode versteinert. Beispiele der ältesten Vorstellung sind das Gorgoneion auf der Aegis alter Minervenbilder, wie sich diese auf ältesten Münzen Athens, der etrurischen Stadt Populonia und an den Metopen von Selinunt vorfindet. Das Gesicht ist aufgedunsen und breitgequetscht, die Zunge weit ausgestreckt. Zwischen dem breit aufgerissenen Maule sind Zähne, ja wohl sogar Hauer zu erblicken, und die Haare sind wo möglich borstig emporgesträubt, wie ganz aus Schlangenleibern zusammengesetzt. Damit vergleiche man nun die Medusenköpfe auf den geschnittenen Steinen der späteren Zeit, die Meduse auf dem Brustharnisch einer Büste des Kaisers Hadrian im Capitolinischen Museum zu Rom und das Wunderwerk der sogenannten Rondanini'schen

Meduse in der Glyptothek zu München! In allen diesen sehen wir das Profil der schönsten weiblichen Bildung. Die Schlangen selbst, wo sie sichtbar werden, scheinen sich mehr nur wie eine unheimliche Zierde durch die langwallenden Haare zu schlingen, die Lippe ist geöffnet, ja bei der Rondanini'schen Meduse zeigen sich sogar die Zähne, hier aber öffnet sich der Mund nur dem letzten entschwindenden Lebensodem, in den Zügen des Antlitzes wohnt tiefe, wehmuthsvolle Trauer oder ein seelenloses Grauen oder ein Hauch ersterbender Wollust.

Aber nicht blos von solchen unnatürlichen Ungeheuerlichkeiten macht sich die griechische Kunst frei, sie befreit sich auch von jener Verbindung der menschlichen Gestalt mit Theilen des blos thierischen Organismus, die ihr von dem Gebrauche des assyrischen und ägyptischen Kunstlebens überliefert war.

Nicht als ob derartige thierische und menschliche Combinationen bei den Griechen nicht ebenfalls zu finden wären! Aber mit welcher Weisheit und mit welchem durchdringenden Schönheitsgefühle sind sie erdacht und behandelt, ja zu welch' geistiger Bedeutsamkeit werden sie vom Künstler gesteigert!

Betrachten wir diese Verbindung thierischer und menschlicher Bildungen näher. Allverbreitet war in Griechenland namentlich die Beflügelung durch alle Zeiten der Kunst hindurch und bei den allerverschiedensten Gestalten. Aber mit welch' weiser Sonderung! In den ältesten Zeiten scheinen Flügel das auszeichnende Attribut wenn auch nicht aller, so doch vieler der olympischen Götter gewesen zu sein, sei es nun als Andeutung ihres raschen, leichtgeschwingten Wirkens, oder als Andeutung des Aethers, den sie bewohnen. Sobald aber die menschliche Gestalt selbst als der reinste und eigentlichste Ausdruck des Göttlichen erkannt war, legten gerade die olympischen Götter, die Götter höheren Ranges, ihre Flügel ab, um sie gewissen früher ungeflügelten, blos dienenden Wesen, den Dämonen und namentlich blos allegorischen und symbolischen Personificationen allgemeiner Begriffe zu überlassen. Die Reihe solcher Flügelgestalten eröffnet Nike, ihr folgen Iris, Eos, dann

Dike, Nemesis und seit Euripides die Eumeniden. An der Spitze der männlichen Flügelgestalten steht Eros, ja diese Beflügelung erstreckt sich hie und da hinauf bis zum Dionysos.

Das feine Naturgefühl der Griechen spricht sich auch hier aus. Die Beflügelung ist die am wenigsten widernatürliche, sie ist die würdigste oder vielmehr die einzig würdige Verbindung eines thierischen Theils mit der menschlichen Gestalt. Der Flügel des Vogels, ist er uns auch nicht an die Schultern gewachsen, wurzelt und knospet doch tief in der Sehnsucht des Herzens.

Ach! zu des Geistes Flügeln wird so leicht
Kein körperlicher Flügel sich gesellen;
Doch ist es Jedem angeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns im blauen Raum verloren
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimath strebt.

Und wie fein und maßvoll ist auch hier der griechische Künstler! Diese Flügel lassen die Vorderseite der menschlichen Gestalt, die Theile, welche vorzugsweise dem Geiste und der Empfindung angehören, vollkommen unentstellt. An ägyptischen Genien sehen wir die Flügel wohl mit den Armen verwachsen; bei dem Ferver auf persischen Bildern vertreten sie die Stelle der Füße; bei den Cherubim der Hebräer verhüllten sie fast die ganze Gestalt: die griechische Flügelfigur dagegen fußt auf der Erde, sie hat nichts wahrhaft Menschliches eingebüßt, sie hat den Fuß zum menschlichen Tritt oder zur Bewegung des schwebenden Tanzes, sie hat Arm und Hand, zur That und zur sprechenden Geberde bereit; der Flügel offenbart nur, daß sie wie auf der Erde, so auch in den Regionen der Luft und des Lichtes zu Hause ist. Diese Flügel wurzeln daher nur in den Schulterblättern, in dem Theile also, wo zugleich die

mechanische Bewegung des todten, unorganischen Gerüstes des menschlichen Körpers, des Knochenbaues dem Auge durch die Hülle des Organischen hindurch am sichtbarsten ist. Und wer könnte da die ästhetische Wirkung solcher Gestalten verkennen? Eine durch leichten Tanzschritt wie durch gewaltige Schwingen gehobene Nike, wenn sie in ihrem rauschenden, flatternden Gewande herannaht, ist in der That eins der schönsten Bilder des Gelingens, des Sieges, der Siegeshoffnung und der Siegesgewißheit.

Unter den olympischen Göttern könnte Hermes als Ausnahme erscheinen. Ein Zeichen der Raschheit dieses Gottes schien auch später unentbehrlich. Aber die Flügel haften hier nicht an den Schultern des Gottes, sondern nur unten an der Fußbekleidung, an den Sandalen oder oben an den Locken des Hauptхaares.

Allerdings war nicht selten die volle Freiheit des Künstlers durch gewisse Localvorstellungen und durch ganz bestimmte Forderungen des religiösen Cultus beengt und bedingt. Daher ist es zu erklären, daß hie und da sogar Hörner als Symbol der Kraftfülle aus dem Haupte des Dionysos herausschossen; aber sie sind verkürzt und durch die Fülle der jugendlichen Locken und des üppigen Kranzes verdeckt, so daß sie nicht sowohl als Symbol, sondern fast als kokettes Schmuckwerk erscheinen. Und so können wir es als ein festes Grundgesetz der griechischen Kunst aussprechen, daß sie niemals Haupt, Angesicht, Brust, kurz niemals diejenigen Theile, in denen sich die Menschengestalt vorzugsweise als menschliche, als handelnde und denkende darstellt, durch thierische Bildung verkümmern mag. Das Menschenangesicht vor Allem bleibt ein unantastbares Heiligthum.

Hierin zeigt sich der schroffe Gegensatz, in welchem die hellenische Denkweise zur orientalischen steht, am allerdeutlichsten.

In Aegypten und auch in Assyrien prangten gerade die Götterkolosse mit Elephantenköpfen, mit Sperberschnäbeln und mit Hundeschnauzen. In Griechenland dagegen sind solche thierköpfige Wesen nur in niederen Kreisen und zwar auch hier nur als Das, was sie in der That sind, als Ungeheuer, als Mißgeburten. So

etwa der Minotauros, ein Mensch mit einem Stierkopfe; aber billigerweise wird dieses Ungethüm zugleich vom ersten Heros attischer Sittigung, vom Theseus, erschlagen. Ja die griechische Kunst schlägt den gerade entgegengesetzten Weg ein. Wenn der Assyrier und Aegypter dem menschlichen Körper ein Thierhaupt aufsetzt, so begabt der Grieche dagegen wohl die vom Cultus gegebene Gestalt eines Dämon mit menschlichem Angesicht. Die im Mythus als vollständige Kuh erscheinende Tempeldienerin der argivischen Here, die Io, hat im Kunstwerk menschliche Gestalt und menschliches Angesicht, es bleibt ihr nur das Attribut der Kuhhörner als Andeutung ihres thierischen Wesens. Und wollte man sagen, daß hier noch in griechischen Kunstwerken einzelne Götter, namentlich Zeus selber in seinen Liebesabenteuern oft völlige Thiergestalt annehmen, so scheint mir im Gegentheil gerade hierin die völlige Scheidung des Göttlichen und Menschlichen vom Thierischen ganz unzweideutig ausgesprochen. Der Gott verwandelt sich als Thier, eben um unerkannt zu sein, und er unterzieht sich dieser Verwandlung nur zu einem momentanen, blos sinnlichen Zwecke.

Je lebensvoller, je tiefer und gründlicher mit der fortschreitenden Kunst die menschliche Gestalt sich durchbildete, desto bestimmter mußte das blos Thierische oder auch das blos Elementarische sich ausscheiden. Nun aber stellt sich dieses Thierische doch auch wieder als ein selbstständiger Kunstgegenstand hin. Und so war es eine neue Aufgabe, wo das Thierische und Menschliche sich berühren und verschmelzen, diese Verbindung eben wieder nicht als eine willkürliche, künstlich gemachte, sondern als eine in ihrer Art wieder naturgemäße, als eine organische erscheinen zu lassen; und damit bildet sich ein ganz neuer Kreis plastischer Darstellungsgegenstände. Als Beispiele dienen die Giganten und Centauren. Die Giganten-Karyatiden im Jupitertempel zu Agrigent sind als Menschen, als Riesen gedacht, auf den Metopen des südlichsten Tempels zu Selinus mit Helm und Beinschienen, also noch in vollständig homerischer Rüstung auf Vasen des alten Stils. Später bleibt zwar ihr riesiger Oberkörper menschlich gebildet, aber er endet in schuppigen

Schlangenfüßen, ein Bild roher, an dem Erdgrund haftender Naturgewalt in vergeblichem Kampf gegen den freien, selbstbewußten Gott sich auflehnend.

Man kennt das wilde, zechlustige Volk der Centauren in Thessalien, gerade in den Zeiten der höchsten Kunstblüthe ein Lieblingsgegenstand! Der metaphorische Ausdruck, „daß Roß und Reiter Eins sind," ist da zur Wahrheit geworden.

Auf dem Kasten des Kypselos war der Centaur ein vollständiger Mann, dem nur hinten der Leib und die Hinterfüße eines Pferdes anhafteten. So sehen wir die Centauren auch noch auf älteren Vasen von Clusium und Volci. Später wird blos der Hals des Rosses mit menschlichem Oberleib vertauscht. Jene erstere Vorstellung war willkürlich, unwahr, unorganisch.

Das Roß war bei jenen ältesten Centaurenbildern bloßes Anhängsel, ein Nachgeschlepptes, wobei man fragen muß, warum es nicht abgeworfen oder wegamputirt wird. Eine natürliche Bewegung war bei dieser Gestalt undenkbar, absonderlich eine rasche, feurige, die bei dieser Gestalt gerade wesentlich ist.

In der späteren und ganz allgemein gewordenen Centauren-Bildung ist das Roß wirklich Roß; vierfüßig, zum Tragen fähig, zu Trab und Galopp, wozu der Mensch gerade des Rosses bedarf. Aber wo an diesem thierischen Körper die Theile einer höheren Organisation beginnen, schlägt diese Organisation augenblicklich in menschliche Formen um; so daß man nun auch umgekehrt sagen kann, wo am menschlichen Leibe die blos thierischen Functionen beginnen, hebt die Roßgestalt an; und es ist zu verwundern, welch' ein feines Naturgefühl dabei immer die edelsten Formen hervorhebt.

Der Centaur in der Kunst ist weniger ein zu niederer Thierorganisation herabgesunkener Mensch, als ein zur höheren Menschenbildung anstrebendes Roß. Doch kommt es, und dies wieder ganz folgerecht, nicht zur vollständigen, zur reinsten und schönsten Menschenbildung. Die Züge des Angesichtes sind beim Centauren wild, roh, nicht selten im vollsten Sinne karikirt, wie dies denn auch dem ethischen Standpunkte entspricht, welchen die Centauren in

Gruppirungen einnehmen als wilde Tummler durch Berg und Thal, als rohe Jäger, gewaltsame Frauenräuber; aber dann auch bekämpft und überwältigt von Halbgöttern oder Heroen der Sittigung.

Edler und zarter gebildet sind die weiblichen Centauren. Ihr Menschliches spielt in die Bildung der Nymphen hinüber, wie es denn überhaupt scheint, daß der weibliche Körper in der antiken Kunst noch mehr als der männliche vor Entstellungen bewahrt wird. Wenigstens gilt dies z. B. von den weiblichen Dämonen des Meeres, den Okeaniden und den Nereiden.

Solche Meernymphen erscheinen nur sehr selten, nur ausnahmsweise, und erst in den spätesten Werken der Kunst mit einem Fischleibe.

Dagegen sind die männlichen Dämonen des Wassers für das Reich des Poseidon, was in Beziehung auf ihre Gestalt die Centauren der Kunst für Berg und Wald sind, und die erdgeborenen Giganten mit ihren die Erde fegenden Schlangenfüßen, im Verhältniß zu den olympischen Wesen.

Der höchste Gott aber des Meeres selbst, der Gott und König des Meeres, steht in freier menschlicher Persönlichkeit da. Nur seinen untergeordneten Wesen, seinen Vasallen und Trabanten haftet noch das blos Elementarische an, und zwar das Element des Wassers. So enden denn die Tritonen, Glaukos und Nereus, in den Leib eines Fisches. Auch sitzen hie und da an ihrem Leibe wohl Kiemen und Schuppen oder Seepflanzen, oder Krebsscheeren haften ihrem feuchten, struppigen oder seegrasartig starrenden Haare an; ja, ganz entsprechend der in ihren Geburten so ungeheuerlich, unheimlich gebahrenden Natur des Meeres werden jene Wesen wohl noch phantastischer, z. B. mit den Vorderbeinen des Pferdes, des Bockes ausgestattet.

Die Natur selbst hat in den Menschen solche Wesen vorgebildet.

Bei allen Völkern finden wir die stets sich wiederholenden Sagen, oder gar die Berichte von sogenannten Sirenen und Meerweibern, von Wesen, die halb Fisch, halb Mensch sind. Dazu zum

Theil nach Möglichkeit bekräftigte Erzählungen von Menschen, wie jener Francesco von Cierganes in Spanien, der, in's Wasser gerathen, hier ein fischartiges Leben führte, und wirklich einen Ansatz von Schuppen am Rücken und Kreuz bekam.

Kurz, es ist wenigstens denkbar, wie das Meer solche Tritonen bilden, oder zu tritonenartigen Wesen umbilden konnte. Die Kunst hat sie ganz folgerecht aus der Natur dieses Elementes geschöpft, und in der Gesellschaft besonders von Delphinen, von muschelartig gewundenen Seepferden und Seedrachen stellen sie sich unserem Auge wenigstens als vollkommen naturgesetzmäßige, lebensfähige Organisationen dar.

Aehnliches gilt endlich von den sämmtlichen Begleitern des Dionysos, von jenen untergeordneten Dämonen des Wald- und Feldlebens.

Auch sie tragen menschliche Bildung, nur mehr oder weniger derb gehalten. Thierisches tritt zunächst auch hier vorzüglich an den mehr den thierischen Functionen gehörenden Theilen hervor.

So sind bei vielen Satyrn die Zeichen des Geschlechts ganz thierisch gebildet. Am Kreuzbein erhebt sich der thierische Schweif; wie ja gewisse Physiologen wollen, daß die Natur wirklich selbst beim Menschen zum Schweife angesetzt habe. Das thierisch lauschende Ohr dieser Waldgeschöpfe ist auch thierisch zugespitzt, dazu manchmal am Halse Knoten oder Warzen, wie sie den Ziegen eigen sind; dies aber, sowie die Physiognomie des Kopfes und die sonstige Bildung der ganzen Gestalt, in den mannigfaltigsten Abstufungen, von der fast reizenden Gestalt jenes flötenspielenden Faun an bis zu den gehörnten und ziegenfüßigen Panen hinab.

Weibliche Wesen dieser Art sind gleichfalls nur unter die seltensten Abnormitäten der Kunst zu zählen. Wie sich durch das abenteuerliche Wirrgewühl von Tritonen und anderen Seegebilden die reizenden Körper der Nereiden schlingen, so sind den Faunen und Satyrn die gleich unverkümmerten Gestalten der Nymphen und Bacchantinnen beigesellt.

Doch genug von diesen niedrig gearteten, untergeordneten Gestalten der griechischen Kunst und Sage!

Sind wir zunächst von der menschlichen Gestalt ausgegangen, als dem unmittelbaren Ausdrucke des Geistes, so müssen wir jetzt wieder auf diese zurückkommen. Und zwar müssen wir vor Allem die Krone der menschlichen Gestalt in's Auge fassen, das Haupt, das menschliche Angesicht.

Hier tritt uns an allen griechischen Kunstgestalten, welche die Götter und Heroen in höchster Reinheit und Vollendung darstellen, höchst charakteristisch das sogenannte griechische Profil entgegen.

Stirn und Nase bilden hier eine einzige sanft gesenkte und nirgends merklich unterbrochene Linie, welche einer senkrechten nahe kommt. Ob dies bloße Abstraction, oder der Wirklichkeit der Natur entnommen, darüber hätte nie gestritten werden sollen. Das griechische Profil findet sich noch jetzt unter glücklich organisirten Völkern, besonders des südlichen Himmels. Die Linie ist von der Natur selbst gezogen als die Linie ihrer höchsten, vollendetsten Organisation, und ist von der griechischen Kunst nur glücklich herausgefühlt und als Normallinie für das Haupt eines Gottes durchgeführt.

Ihre Rechtfertigung ist auf verschiedene Weise versucht worden. Ich erinnere nur an den berühmten Arzt und Physiologen Camper. Er zog eine gerade Linie durch die Höhlen des Ohrs bis zum Boden der Nase, und eine zweite von der höchsten Hervorragung des Stirnbeins bis auf den am meisten hervorragenden Theil der Oberkinnlade. In der Verschiedenheit des Winkels, der sich dadurch bildet, sah Camper den Unterschied der Thiere und der höheren und niederen Organisation des Menschen. Den kleinsten Winkel beschreiben die Vögel, und je mehr das Thier der menschlichen Gestalt sich nähert, desto größer wird der Winkel. Er steigt an Affenköpfen von 42 bis zu 50 Graden, hat am Neger und Kalmücken 70, am Europäer 80 Grade, und am griechischen Ideale von 90 bis auf 100 Grade. Letzteres aber ist zu beschränken. Der Gesichtswinkel beträgt an den schönsten und besten griechischen Statuen nur zwischen 90 und 92 Grade.

Herder erinnerte sehr schön an das Verhältniß des organischen Geschöpfes zur horizontalen und perpendikularen Kopfstellung und Bildung, von welchem Verhältniß die glückliche Lage des Gehirns, sowie die Schönheit und Proportion aller Gesichtstheile abhangen. Er nahm deshalb statt des Ohres den letzten Halswirbel zum Punkte und zog von ihm aus zum letzten Punkte des Hinterhauptes, zum obersten des Scheitels, zum vordersten der Stirn und zum hervorspringendsten Punkte des Kinnbeins Linien. Von der Formung und Richtung dieser Theile zum horizontalen und perpendikularen Gange hinge nun der ganze Habitus des Geschöpfes ab. „Je mehr sich der Körper zu heben und sich das Haupt vom Gerippe hinaufwärts loszugliedern strebt, desto feiner wird des Geschöpfes Bildung; und je mehr an dem erhöhteren Kopf die Untertheile des Gesichtes abnehmen oder zurückgedrängt werden, desto edler wird die Richtung desselben, desto verständiger sein Antlitz. Je weniger das Thier gleichsam Kinnbacken und je mehr es Kopf ist, desto vernunftähnlicher wird seine Bildung." (Werke 3, 157 ff.)

Auch auf das Hervorheben des Wesentlichen und Unterordnen des mehr Zufälligen und der Einzelnheiten unter eine Grundform — ein Hauptgesetz der griechischen Kunstthätigkeiten — wäre wohl der griechische Idealkopf in allen seinen Theilen zurückzuführen. „Die gerade Linie von Stirn und Nase wäre dann die Veranlassung der griechischen Gesichtsform, ihr Hauptgesetz aber die Grundform gewesen, unter welcher die Griechen sich das Verhältniß des Schädels und der Nase zu den Jochbeinen und Kinnbacken dachten. Die letzteren Theile (Jochbein und Kinnbacken) bilden das Segment eines kleineren, der Schädel und Nasenknochen das Segment eines größeren Eies oder Ovals, und das letztere soll, gleichsam zum Schutz, so über jenes hervorgeschoben sein, daß beide zusammen wieder eine neue größere Eiform, die des ganzen Kopfes, erzeugen. Daher an den griechischen Köpfen Kinn, Mund und Wangen zurücktreten gegen Nase und Stirn; die Augen dürfen nicht über die Wangen hervorragen und liegen so geschützt, tief unter den vorspringenden Bogen der Augenbrauen; die Stirn aber muß nicht

zu hoch sein um des Schädels willen, denn eine hohe Stirn verlangt, wenn der Kopf nicht spitz werden soll, auch ein Hinterhaupt von beträchtlichem Umfange, welches der schönen Eiform des ganzen Kopfes nachtheilig ist.“ (Schorn, Studien, S. 88.)

Die größere Stirn der modernen Kunst hat man wohl für diese als Gesetz aufstellen wollen, indem die Stirn als Träger der geistigen Höhe unserer Zeit den Vorrang zu behaupten habe; wogegen zu erinnern ist, daß das Sinnliche nur durch vollkommenes Gleichgewicht seiner Theile das Geistige bezeichnen kann, und das höchste Geistige der Gestalt nicht im Knochenbau, sondern im Ausdruck hervortritt.

Eines aber kann befremden und scheint mit der idealen Form des griechischen Kopfes in Widerspruch zu stehen. Die Stirn ist sanftgewölbt, aber zugleich niedriger gehalten, als nach unserem heutigen Geschmack der Schönheit und dem Ausdruck des Geistes gemäß ist. Die Alten priesen gerade eine frons tenuis oder brevis als schön, und wir finden an Statuen, daß die Stirn oft noch absichtlich durch Binden, Kränze 2c. scheinbar verkürzt wird, wie umgekehrt der Moderne die Stirn zu erhöhen liebt. Winckelmann erklärt dies daraus, daß eine freie, hohe Stirn dem männlichen Alter eigen sei und der Eigenschaft der Tugend widerspreche, welche die Griechen ihren Göttern beilegten. Wir können dies nicht als zureichenden Grund gelten lassen. Wahr aber ist es, daß die Natur selbst im Entwicklungsgange des Menschen ein extremes Vorwalten der Stirn an die beiden äußersten Punkte des Lebens, an den Punkt der Unreife und an den des Verfalles, des Alters, verlegt hat, reell in der Bildung des Kinderkopfes, und scheinbar durch Entfernung der begrenzenden, verengenden Hülle der Haare am Schädel des Greises.

Ich knüpfe hieran sogleich eine bisher meines Wissens noch nicht aufgeworfene, doch ganz einfache Bemerkung. Lassen wir einmal die gerade Linie der Nase und Stirn als der Natur nicht widersprechend und der reinsten Schönheit gemäß gelten, so muß uns ein Blick auf den nächsten besten Kopf einer griechischen Statue das

Gefühl geben, daß eine erhöhte Stirn eine wahrhaft furchtbare Mißbildung begründen würde; denn die gerade Nase des griechischen Kopfes löst sich nicht fühlbar von der Stirn, erscheint nicht als ein Gesondertes, sondern als Fortsetzung der Stirn, als Verlängerung nach unten, sie gehört zur Stirn, sie ist noch Stirn.

Die so oft getadelte Fläche der griechischen Stirn modificirt sich übrigens nach individuellem Bedarf besonders in dem Untertheile. Wo es einen vorherrschenden Ausdruck der Kraft und Entschiedenheit gilt, am Kopfe des Jupiter, des Hercules z. B. tritt die Stirn am Augenknochen (über dem inneren Augenwinkel) mehr oder weniger mächtig hervor.

Die Schönheit des gleichmäßigen Umrisses der Stirn zu erhöhen, wird sie von den Haaren in einem ununterbrochenen Bogen umrahmt. So sinkt auch die Stirn in der Gegend der Schläfe nicht ein, wie dies bei zunehmendem Alter in der Wirklichkeit immer der Fall ist.

Der flache Rücken der gerade niedersteigenden Nase ist gewöhnlich scharf bezeichnet (dies ist die *ῥὶς τετράγωνος*). Unsere sogenannte Adlernase (*γρυπόν*) bleibt stets nur durch das Portrait bedingt; die Stumpfnase, die aufgestülpte (*σιμός*, repandus, supinus, resimus) kommt nur an Statuen-Köpfen von Kindern vor und bei den niederen Naturen der ländlichen Satyrn und Silenen, bald als Ausdruck kindlicher Naivetät, heiterer Schalkheit, komischer Laune, bald als Ausdruck derbländlicher Natürlichkeit.

Die Augen sind gewöhnlich groß, von starker Wölbung. Im Profil bildet der Augapfel selbst ein Profil. Das Auge ist der Spiegel der Lichtwelt; es ist aber nie vortretend, sondern sehr tief gelegt, tiefer, als es in der Natur gewöhnlich ist. Es ist der inneren Welt des Gedankens gleichsam in unmittelbare Nähe gerückt.

Die Höhe der Augenwölbung erhält durch diese schattige Vertiefung zugleich ein stärkeres Licht, einen Lichtpunkt, einen Blick gleichsam, welche Wirkung noch durch den starken und scharfen Vorsprung des oberen Augenlides erhöht wird. Das untere Augenlid, wenn es etwas emporgezogen ist, giebt, wie an Köpfen der Venus,

das sogenannte ὑγρόν, den Ausdruck des Schmachtenden, der Zärtlichkeit; bei männlichen Köpfen, selbst Portraitköpfen, wie z. B. Alexanders des Großen, den Ausdruck des Schwärmerischen. Der Superciliarbogen zieht sich in schneidender Schärfe, aber zugleich in sanfter Wölbung hin. Hochgewölbte Augenbrauen galten nicht für schön. Die Augenbrauen selbst wurden plastisch nicht ausgedrückt.

Die Wangen sind sehr mäßig gehalten, sanft gerundet, und weichen neben der Nase stark zurück. Wangengrübchen (γελασῖνος) kennt nur die niedere Bildung ländlicher Naturen.

Der Mund, nächst den Augen der schönste Theil des menschlichen Angesichtes, wurde fein und zart, doch nicht unkräftig und dürftig gebildet. Den vortretenden aufgeworfenen Lippen, dem πρόχειλον, welches sich gewöhnlich mit dem σιμόν, der Stumpfnase der Faunen verbindet, stehen die schmalen, zarten Lippen (χείλη λεπτά) entgegen. Charakteristisch an griechischen Idealköpfen ist die Kürze der Oberlippe. An einigen Köpfen des älteren Stils bemerkt man, daß der Rand der Lippen entweder mit einer eingeschnittenen Linie bezeichnet, oder „unmerklich gehoben und wie gekniffen ist.“ Während endlich an Bildern des ältesten Stils, sowie später bei römischen Kaiserköpfen der Mund geschlossen ist, ist die Lippe an den Idealgestalten der vollendeten Kunst in der Regel sanft geöffnet. Hegel (Aesthetik, Th. 2, S. 398) erklärt dies aus der Erfahrung, daß bei der Thätigkeit der Sinne, besonders beim strengen, festen Hinblicken auf bestimmte Gegenstände, der Mund sich schließt, bei dem blicklosen, freien Bewußtsein dagegen sich leise öffnet, und die Mundwinkel sich nur um ein Weniges herunterneigen. Durch die mäßige Oeffnung des Mundes wurde zugleich ein kräftigerer Schatten und mehr Wirkung und Leben erreicht. Die Zähne aber werden nur an sehr wenigen Figuren, etwa an Satyrn und Faunen im Lachen sichtbar.

Besonders charakteristisch am griechischen Kopf und ein Hauptmerkmal ist der untere Abschluß des Angesichtes, das Kinn. Die geistige Natur desselben offenbart sich hauptsächlich darin, daß es am thierischen Kopfe ganz fehlt. Während daher die ägyptische Kunst

das Kinn nur kleinlich, spitz oder ringsum abgekniffen bildet, stellt es die griechische Kunst stets kräftig dar und in völliger Rundung gewölbt, ja man findet wohl, daß die untere Kinnlade, um diese Großheit der Form zu erreichen, etwas größer und tiefer heruntergezogen und gewölbt ward, als dies in der Natur gewöhnlich zu sein pflegt. Das Grübchen im Kinn, die *νύμφη* der Griechen, die modica mento lacuna bei Apulejus, wurde als ein untergeordneter und mehr nur zufälliger, und die erhabene Rundung des Kinnes störender Reiz nur selten ausgedrückt.

Auch die Ohren wurden fein und schön gebildet, und ihre sorgfältige Ausarbeitung gab Winckelmann als eins der untrüglichsten Kennzeichen an, das Alte von modernen Ergänzungen zu unterscheiden. In Beziehung auf die Schönheit der Form ist dies richtig, doch ist an Statuen besonders eine feinere, in's Einzelne gehende Ausarbeitung dieses Theils nicht selten vernachlässigt. Ganz eigenthümlich sind an Köpfen der Athleten die von den häufigen Faustschlägen „verschwollenen Ohren." Das Ohr ist platt geschlagen, an den knorpeligen Flügeln geschwollen, so daß der innere Gang des Ohrs enger und das ganze äußere Ohr kleiner und zusammengezogen erscheint.

Der natürliche Schmuck des menschlichen Hauptes ist das Haar, ein mehr vegetativer als animalischer Stoff. — Ein langes, voll niederwallendes Haar ist bei Homer das Ehrenattribut der Griechen, es sind bei ihm die hauptumlockten Achäer. Der Spartaner ließ, sobald er in das Alter des Epheben getreten war, nach alter Sitte das Haar lang wachsen, und es unterschied dies den vollberechteten, freien Bürger von dem Unfreien und dem verachteten Handwerker. Im dorischen Kreta trugen wenigstens noch die ersten Beamten des Staates, die Kosmen, nach alter Sitte langes Haar. Jenes lange Haar wurde dann von den Spartanern über dem Scheitel zu einem Busch zusammengefaßt. Die zierlichen Jonier und die Attiker der alten Zeit trugen den sogenannten *κόρυμβος* oder *κρωβύλος*, d. i. eine Haarschleife über der Stirn, die mit einer goldenen Nadel, welche die Form einer Cicade hatte, zusammengesteckt ward.

An männlichen und weiblichen Statuen der älteren Zeit wurde dieser Korymbos mit Vorliebe nachgebildet, erhielt sich in späten Zeiten besonders noch als Zierde der Jugend, und so sehen wir ihn auch immer noch an den jugendlichen Idealgestalten des Apollo (von Belvedere), der Diana (von Versailles), des Eros, bald völliger und üppiger, bald dürftiger, aber ohne durch eine Nadel oder ein Band zusammengehalten zu sein. An den Bildern der gymnastischen Epheben und der Athleten ist der Sitte und dem natürlichen Bedarf der Palästra, des Siegplatzes, gemäß das Haar kurz abgeschnitten und leicht gekraust.

Weitere Modificationen aber werden bedingt durch die individuelle Charakteristik. Wo es den Ausdruck gedrungener sinnlicher Kraft gilt, auch wohl den Ausdruck des verschlossenen Trotzes, werden die kurzen Haare straffer, dicht und kraus gehalten, wie bei Ares und besonders Herakles. Die Majestät des Jupiterkopfes zu erhöhen, erhebt das Haar dieses weltbeherrschenden Gottes ein besonders reicher Haarwuchs, gleichsam sich bäumend über die Stirn, und fällt dann in großen Bogen zu beiden Seiten nieder. Lang und sanftgeringelt sinkt es vom Haupt des weichlichen Bacchus auf den Nacken herab. An den niederen Bildungen der Satyrn und Faune sind die Haare straubig, nur wenig gekrümmt, gleichsam eine Art von Ziegenhaaren. Man sieht, unsere sogenannten Titusköpfe sind classisch, aber freilich unter dem dionysischen Götterpöbel.

Auf die Ausführung der Haare wurde übrigens von den griechischen Künstlern besondere Sorgfalt verwandt; in der ältesten Zeit mit ängstlich kleinlicher Genauigkeit, kleine künstlich gedrehte Locken und Zöpfe nachahmend, dann später frei, ungezwungen, leicht wallend, in große und kleine Massen getheilt, zu einer lebendigen Wirkung von Licht und Schatten, und dies zwar in der besten Zeit ohne Beihülfe des Bohrers, welcher letztere dann wieder in der Zeit des Verfalles zu mühseliger, kleinlicher Ausführung mißbraucht ward. Gleichmäßige, ungesonderte, glattgestrichene Haare, wie sie moderne Künstler so häufig bildeten, kennen die alten nicht.

Auch an weiblichen Köpfen, wenn die Haare hinaufgestrichen und am Hinterhaupte zusammengewunden sind, scheinen sie sich, wie man an den herrlichen Statuen der Amazonen und der Diana sieht, in schlangenartigen Windungen bei sehr nachdrücklichen Vertiefungen zu bewegen. Gewisse Modificationen sind durch die eigenthümliche Beschaffenheit des Materials bestimmt, wie denn an härteren Steinen die Haare allerdings wie kurz geschnitten und dann fein gekämmt erscheinen. Die Forderungen des Materials gelten aber auch ganz im Allgemeinen, und die künstlerische Behandlung der Haare, wie sie überhaupt der griechischen Sculptur eigenthümlich ist, erklärt sich aus der tiefen Kenntniß der Alten von Dem, was sie leisten kann und soll. Der Stoff des Bildners ist ja zu körperlich, zu sichtlich schwer; das Leichte, Schwebende, das Durchscheinende des natürlichen Haars kann er nicht wiedergeben. Durch den Schein, in der Wirkung von Licht und Schatten, muß er zu ersetzen suchen, was er in völliger Form nicht herstellen kann.

Was von der Bildung der Haare gesagt ward, gilt auch vom Bart des gereiften männlichen Kopfes. Der ägyptische Kopf ist ringsum glattgeschoren, und wo ein Bart erscheint, ist es künstlicher Ansatz. „Die Alten," sagt Lucian, „wie sie Männer waren, wollten auch als Männer erscheinen und erachteten den Bart als die Zierde des Mannes, wie auch die Mähne des Rosses und den Bart des Löwen."

Bis zur Zeit Alexander's des Großen trugen die Griechen den vollen Bart um Wange, Lippe und Kinn, der sich ohnedies in südlichen Ländern völliger, lockiger und in schönerem Wurfe entwickelt. Doch überließen sie ihn nicht der ganzen natürlichen Länge seines Wuchses, sondern ließen ihm eine sorgfältige Pflege angedeihen und arbeiteten auch von dieser Seite der Kunst entgegen, zu mannigfacher Charakteristik, wie die Porträtköpfe der genannten Epoche lehren und der verschiedene Wurf des Barthaars an den Statuen derjenigen Götter, welche nicht, wie Apollo und Bacchus, als Prototypen der reinen, gleichsam jungfräulichen männlichen Jugend gedacht sind.

Der schöne runde Bogen der Haare um Stirn und Schläfe verliert sich sanft in die Locken des Bartes und bildet einen prächtigen Rahmen um das Antlitz. Ein spitz vordringender, keilförmiger oder wie künstlich gedrehter Bart gehört in die ältere Epoche der kaum sich entwickelnden Kunst. Ein bloßer Schnurrbart blieb immer Zeichen der Barbaren, besonders der nordischen, wie der Celten. Durch Alexander den Großen kam die Sitte auf, den Bart zu scheeren, was anfänglich persiflirt ward, wie bei dem Komiker Alexis gefragt wird:

Τί γὰρ αἱ τρίχες λυποῦσιν ἡμᾶς, πρὸς θεῶν;
δἰ ἃς ἀνὴρ ἕκαστος ἡμῶν φαίνεται.

Die neue Sitte scheint hie und da ernstlichen Widerstand gefunden zu haben, so daß sie durch besondere Gesetze eingeschärft werden mußte. Am längsten erhielt sich auch später noch die alte Sitte bei den Sophisten und den stoischen Tugendpredigern, die mit dem langen Bart, als dem Symbol ihrer tugendlichen Weisheit, zu kokettiren pflegten. (Sprüchwörter wie: *ἐκ πώγωνος σοφός*, oder *πωγωνοτροφία φιλόσοφον οὐ ποιεῖ.*) Bei Statuen der Götter und Heroen übrigens machten sich diese Umwandlungen der Mode nicht geltend.

II. Die Bekleidung.

Die **Bekleidung** der Griechen war höchst einfach, naturgemäß, und war auch zu Rom im Wesentlichen nur wenigen Veränderungen unterworfen. Kein Uebereinanderziehen einer Menge von Stücken über andere Stücke, so daß das Kleidungsstück gleichsam wieder bekleidet und überzogen wird und der Mensch darin steckt, wie in einer Menge von Vexirschachteln. Alle Kleidungsstücke der Hellenen sind entweder *ἐνδύματα*, oder *ἐπιβλήματα* (auch

ἀναβολή), überzogene oder umgelegte Stücke zum Anziehen, oder Stücke zum Ueberwurf; Rock wenn man will, oder Mantel. Das einzige *ἔνδυμα*, also Rock, auch für die Männer, ist der *χιτών*. Er kommt in älterer Zeit in zwei Hauptformen vor, 1) als ein kürzeres Hemd aus Wolle und ohne Aermel, und 2) als ein langes, faltenreiches aus Leinwand, und meist mit Aermeln. Dieser letztere, der faltenreiche Rock mit Aermeln, ist der Chiton der Jonier und der älteren Athener, nach Athen verpflanzt, wie O. Müller zu beweisen suchte, erst von den unter asiatischem Einfluß verweichlichten ionischen Städten.

Gewiß war diese Tracht bei den Attikern noch in der Epoche der Perserkriege herrschend, kam aber zur Zeit des peloponnesischen Krieges, wie Eustathius angiebt, als Perikles an der Spitze des Staates stand, gänzlich ab. An seine Stelle trat der kürzere Chiton, in der Regel aber mit Aermeln. Eine besondere Art des Chitons, welcher jedoch noch die Stelle eines Mantels vertritt, war die *ἐξωμίς*, ein *χιτὼν ἑτερομάσχαλος*, blos mit Einem Aermel für den linken Arm, während der rechte mit der Schulter und einem Theile der Brust frei blieb. So ist die Tracht der Sklaven und der arbeitenden Klasse, der Handwerker, weshalb in ihr selbst der Gott Hephästos erscheint. Ein blos bis an die Mitte der Schenkel reichender Chiton, den wir auf Vasengemälden und an den äginetischen Statuen sehen, war die militärische *κυπασσίς*. — Der ältere lange Chiton, noch mannigfach modificirt und verlängert, wie es scheint, vorzüglich nach lydischen Mustern, blieb übrigens als Festgewand, als *χιτὼν ποδήρης*, als *στολή* oder *βασσάρα* für die dionysischen Gestalten, als pythische Stola und als Prunkgewand der attischen Bühne.

Der Chiton der Priester war *ὀρθοστάδιος*, ungegürtet; der gewöhnliche Chiton dagegen wurde nicht ohne Gürtel getragen, und es galt, wie bei der römischen Tunica, als Anstandsregel, daß er vorn etwas über die Kniee und hinten bis an die Mitte der Kniekehle reiche.

Bei dem Epiblema, dem Ueberwurf der Männer, sind zwei

Hauptformen wohl zu unterscheiden, das ἱμάτιον und die χλαμύς.

Erstens: Der gewöhnliche Mantel des Mannes, das ἱμάτιον, ἱμάτιον Ἑλληνικόν, das pallium Graecanicum bei Sueton. Es heißt im Gegensatz der römischen Toga, der rotunda, τετράγωνον, quadratum, bestand aus einem großen einfachen, viereckigen Tuche, das übrigens ganz wie die römische Toga nach der älteren einfacheren Art, umgelegt wurde. Man warf das Himation zuerst über die linke Schulter, hielt es mit dem Arme fest, und zog es im Rücken nach der rechten Seite über den rechten Arm oder unter denselben hinweg, und schlug es dann wieder über die linke Schulter oder den linken Arm. Dieser Umwurf war der ächt hellenische, das ἐπὶ δεξιὰ ἀναβάλλεσθαι, während von den Barbaren, wenigstens von den Thrakiern erwähnt wird, daß sie den Mantel ἐπ᾽ ἀριστερὰ anlegten, was auch von ungeschliffenen Parasiten vorkommt. Ueberhaupt erkannte man an dem anständigen und geschickten Umwurf des Mantels den Freigebornen und anständig Erzogenen, sowie am Gegentheil die bäuerische Unbeholfenheit. Zum Anstande des Umwurfs, zur εὐσχημοσύνη der ἀναβολή, gehört noch, daß der Mantel wenigstens bis an das Knie oder noch tiefer über dasselbe hinabfalle; doch galt auch ein zu tief gehender Schleppmantel als Zeichen anmaßender oder verweichlichter Ueppigkeit. Die ältere Sitte wenigstens gebot ferner eine durchaus ruhige, bescheidene, in sich gefaßte Haltung; namentlich für junge Männer war bei den Römern das cohibere brachium, das ἐντὸς τὴν χεῖρα ἔχειν, die rechte Hand nicht frei, sondern im Gewand zu tragen, eine Haltung, welche in früheren Zeiten selbst die Redner beobachteten.

Der Mantel der Spartaner war von gröberem Tuche und kürzer, eine βραχεῖα ἀναβολή, und wurde τρίβων oder τριβώνιον genannt. Ihn trugen auch in Athen die ärmeren Bürger und die λακωνίζοντες, die Athener, die sich im Nachäffen spartanischer Sitte gefielen, und die Philosophen der cynischen und stoischen Schule.

Ganz verschieden von dem Himation war ein zweiter Mantel der Männertracht, die χλαμύς (ἄλληξ, allicula), auch die thessa=

lischen Fittige, *Θετταλικὰ πτερά*, genannt; ursprünglich blos Nationaltracht in Thessalien und Macedonien, von wo aus sie sich über ganz Griechenland verbreitete. Wann? ist nicht zu ermitteln. Erwähnt wird sie zuerst von der Sappho. Sie wurde Tracht des attischen Knaben, wenn er in das Ephebenalter eintrat, der allgemeine Reitermantel, *τὸ ἱππικόν*, und besonders auch auf Reisen getragen. Es war dies ein rundlich zugeschnittenes Tuch, eine Art „Mantelkragen,“ welches auf der rechten Schulter, manchmal auch über der Brust, durch einen Knopf, durch eine Schnalle oder Spange befestigt wurde, und dann in zwei langen Zipfeln (*πτερὰ* oder *πτέρυγες*) längs der Schenkel hinabfiel, meist noch verziert durch farbige Säume mannigfaltiger Art.

Die Frauentracht. Die Gewänder der Frauen modificiren sich zwar nach dem Bedarf und Charakter des Geschlechts und erscheinen in Einzelnheiten mannigfaltiger; doch bestehen sie im Wesentlichen aus denselben Hauptstücken, wie das Männergewand. Auch das Frauengewand ist *χιτὼν* und *ἱμάτιον*, Rock und Mantel. Beim Chiton ist aber scharf zu sondern 1) der dorische, 2) der ionische.

Der dorische ist der leichtere, freiere. Er war ursprünglich allgemein verbreitet, war eigentlich die ächte und althellenische Frauentracht und blieb bei den Spartanerinnen zu allen Zeiten derselbe; nur außerhalb Sparta's nahm das Leben der griechischen Frauen einen mehr orientalischen, dem geselligen und öffentlichen Leben entrückten Charakter an, was sich dann natürlich auch in der Tracht der Frauen zu erkennen gab. Den althellenischen oder dorischen Chiton sehen wir in den Werken der Plastik besonders auch an Bildern der Artemis, der Nike, der Hebe, der Iris, der Mänaden und Amazonen. Er war höchst einfacher Art; ein nicht sehr langes Hemd ohne Aermel. Dieser Chiton bestand wohl aus zwei gleich langen und gleich breiten Stücken wollenem Tuch, welche auf der einen Seite, und zwar auf der linken, bis gegen die Brust hin, von Unten gerechnet, zusammengenäht wurden, auf der anderen Seite aber, so wenigstens bei den Jungfrauen, nach Unten offen gelassen

wurden. Die hierdurch auf dieser Seite gebildeten beiden Zipfel (*πτέρυγες*) konnten dann entweder durch Nadeln zusammengehalten, oder zu freierer Bewegung auseinandergeschlagen werden. Dies der vielbesprochene und verrufene *σχιστὸς χιτὼν* der spartanischen Mädchen, um dessen willen sie von Ibykus sich *φαινομηρίδες*, Hüftenblößerinnen, mußten nennen lassen. Die beiden Theile des Gewandes, welche Brust und Rücken decken sollten, wurden aufgenommen und über den Achseln zusammengeheftet.

Noch ist zu bemerken, daß dieser Chiton der spartanischen Mädchen oft so kurz war, daß er noch über dem Knie aufhörte. An Kunstwerken erscheint er aber oft auch, z. B. an Victorienbildern, fast in der Länge des ionischen Chiton und mit dem Diploïdion.

Der ionische, von den Atheniensern angenommene Chiton war von Linnenzeug, ganz genäht, sehr weit, lang, *ποδήρης*, zu den Füßen niederreichend und faltenreich, und mit weiten, bald kürzeren, bald längeren Aermeln versehen. Der strengen ionischen Form nach waren auch diese Aermel ganz geschlossen, herabhängend wie weite, faltenreiche Säcke, doch wurden sie oft auch von der Achsel an aufgeschlitzt und durch Spangen zusammengeheftet, so daß durch diesen Schlitz des Aermels der bloße Arm sichtbar war.

Mit dem Frauenchiton ist im engsten Zusammenhang, eigentlich nur als ein Theil desselben, ein Ueberschlag zu betrachten, der Doppelchiton (*διπλοΐς, διπλοΐδιον*, auch wohl *ἐπωμίς, ἡμιδιπλοΐδιον*). Die beiden oberen Theile oder der obere Theil des Chiton, welcher nur Brust und Schultern decken soll, hat einen Ueberschuß an Länge auf den Schultern geheftet oder geknüpft, und dieser Ueberschuß, über Brust und Rücken fallend, macht dann den Chiton zu einer Art von Doppelchiton. Meist reicht dieser Ueberschlag bis gegen die Hüften, oft noch tiefer hinab. Dies ist gewiß die eigentliche und ursprüngliche Form, und am deutlichsten an einer Bronzestatue aus Herculanum. Manchmal indessen war dieses Diploïdion auch ein besonderes Kleidungsstück (und dann, glaube ich, heißt es vorzugsweise auch *ἐπωμίς*), besonders dann, wenn der Chiton, über

dessen oberen Theil das Diploïdion an Rücken und Brust niederfallen sollte, ein Chiton mit Aermeln war, der nicht über der Achsel zusammengeheftet wurde, sondern oben blos für den Hals und Kopf einen Ausschnitt hatte.

Zum weiblichen Chiton gehört noch Binde und Gürtel, welche beide nicht zu verwechseln sind. Erstere ist die Brustbinde zum Halt des Busens (*ταινία, μίτρα, ἀπόδεσμος, στηθόδεσμος* etc.). Diese Binde wurde meistens unter dem Chiton, manchmal aber auch über demselben angelegt. Zweitens der Gürtel (*ζώνη, περίζωμα, περίζωστρα*, als weiblicher Gürtel besonders *ζώνιον, στρόφιον*). Dieser wurde über dem Gewande, um die Gegend der Hüften, bald höher, bald tiefer gelegt.

Der ionische Chiton war gewöhnlich auch nach Unten länger, als der Körper, den er bekleiden sollte; er wurde nun unter dem Gürtel, der ihm zum Halt diente, so weit heraufgezogen, daß er nur bis zu den Füßen reichte. Dasselbe geschah, wenn man einen an sich kürzeren Chiton noch mehr verkürzen wollte. Durch dieses Hinaufziehen des Gewandes unter dem Gürtel entsteht über diesem ein Bausch, ein faltiger Ueberhang (*κόλπος*), welcher dann, wenn von oben noch das vorher beschriebene Diploïdion dazukommt, mit der unteren Linie desselben einen parallelen Bogen beschreibt.

Nur in den früheren Zeiten Athens war noch ein besonderes Obergewand, das über dem Chiton getragen wurde, üblich, der *πέπλος*. Er erhielt sich aber nur als der panathenäische Peplos und ist noch besonders an Pallasstatuen des älteren Styls ersichtlich, ein regelmäßig gefaltetes, enganliegendes Obergewand, welches in der Regel mit dem Obertheile quer um die Brust gewunden und hier zusammengesteckt, manchmal aber auch wie der Chiton zu dem Diploïdion oben umgeschlagen wurde. Vom panathenäischen Peplos abgesehen, heißt *πέπλος* im gewöhnlichen Leben, und so schon bei den Tragikern, Gewand überhaupt.

Wohl aber ist noch besonders zu erwähnen das *ἐπίβλημα* der Frauentracht, das *ἱμάτιον* der Frauen oder die *ἀμπεχόνη* (dies der gewöhnlichste Ausdruck), das *ἀμπεχόνιον*, wesentlich besonders für

verheirathete Frauen, da für Mädchen, welche der Sitte nach nur selten das Haus verließen, auch der bloße Chiton genügte.

Der Frauenmantel ist im Wesentlichen nicht von dem der Männer unterschieden, daher er auch gemeinschaftlich getragen werden konnte; wie denn von der Frau des Phocion erzählt wird, daß sie immer nur im Mantel ihres Mannes erschien, Xantippe dagegen sich weigerte, im Himation des Sokrates auszugehen, der freilich nicht der stattlichste gewesen sein wird.

Auch in der Art, den Mantel umzulegen, ist kein wesentlicher, durch das Geschlecht bedingter Unterschied zu erkennen, nur daß etwa bei Frauen die Falten reichlicher sind, und die Umhüllung des Körpers vollständiger ist. Manchmal aber besteht das *ἐπίβλημα* blos in einer Art von kleinem Shawl, der durch mannigfachen Schwung zur Verschönerung der Gestalt und Bewegung benutzt wird, und ist vielleicht besonders das Diminutiv *ἀμπεχόνιον*. Auch sehen wir bei Frauen den Mantel auch wohl schleierartig über den Kopf gezogen.

Es bleibt noch übrig die Kopfbedeckung und Fußbekleidung. Von ersterer im eigentlichen Sinne kann nur in Beziehung auf männliche Kleidung die Rede sein. Aber auch von Männern wurde bei ihren gewöhnlichen Ausgängen durch die Straßen, nach den Hallen und Spaziergängen nach den Gymnasien keine Kopfbedeckung getragen. Nur auf dem Lande und auf Reisen, und je nach dem Bedarf gewisser Stände oder Beschäftigungen kommen Kopfbedeckungen vor, welche noch in Kunstwerken, besonders auf Vasenbildern, wiederzuerkennen sind. Der allgemeine Name ist *κυνῆ* (*κυνέη*) aus Fell, Leder, und *πῖλος*, der Filz, der Filzhut, und im Allgemeinen kann man unterscheiden die Form des Hutes und die der Mütze.

Hier nur die üblichsten und für das Verständniß der Kunstwerke bemerkenswerthen Formen.

1) Hut. a. *Πέτασος*, vorzüglich mit der Chlamys in Thessalien und Macedonien heimisch, und mit diesem Gewandstücke zugleich sich verbreitend, daher auch wie die Chlamys charakteristische

Tracht des Epheben, besonders des attischen, wenn man will, ein insigne desselben, *πέτασος, το τῶν ἐφήβων φόρημα*. Hie und da erscheint er verschieden modificirt. Im Ganzen hat er einen sehr niedrigen, runden, gewölbten Kopf, und breite, meist niedergehende Krämpen, welche letztere indeß am Petasos, den der göttliche Ephebe, Hermes, trägt, sehr schmal sind. Die Musterform, in welcher der ganze Hut einer umgekehrten Dolde gleicht, sieht man an drei Reliefs des Parthenon. Die abwärts gebogene Krämpe hat vier halbmondförmige Einschnitte, deren Spitzen über Stirn, Nacken und in der Gegend der Ohren zu stehen kommen.

b. Die *καυσία* (*καῦσις*, der Sonnenbrand), ursprünglich macedonisch, dem Petasos nahe verwandt, doch mit horizontaler, völlig runder, oft sehr breiter Krämpe, auch wohl mit einem höheren und oben platten Kopf. Ihr sehr ähnlich, wie zu vermuthen steht, besonders durch die große, flache und kreisrunde Krämpe, ist die arkadische *κυνῆ*, während die böotische (die *κυνῆ Βοιωτία*), welche auf Vasen z. B. Kadmos trägt, mehr die Form eines Tannenzapfens hat.

2) Die Mütze, in der Regel blos in der einfachen Form eines halben Eies, ohne Schirm und Krämpe, ist ständige Tracht der Schiffer, deshalb auch des Charon in der Unterwelt, der meerdurchirrenden Heroen, wie des Odysseus und der Dioskuren, als samothrakischer Kabiren und Halbgötter der Schifffahrt. Dieselbe Mütze tragen aber noch die Handwerker, und deshalb von den Göttern noch Hephästos.

Eine besondere, häufig vorkommende ausländische Mütze ist die phrygische Mütze oder Tiara, Mitra, an den Figuren des Paris, des phrygischen Atys, des Priamos und anderer, als barbarische Könige, besonders als Orientalen zu charakterisirender Gestalten. Sie beugt sich über dem Kopfe nach vorn gekrümmt über, was die italienischen Antiquare als corno bezeichneten, und hat unten zwei oder vier bald herabhängende, bald aufgeschlagene Litzen, Bänder (redimicula bei Virgil, die vorderen *παραγναθίδες* bei Strabo), von welchen die vorderen, ursprünglich dem persischen Penom analog, zum Verbinden des Mundes bestimmt waren.

Daß Hüte bei Frauen nicht vorkommen, wurde bemerkt, zugleich aber auch, daß das Himation manchmal auch zum Schleier benutzt wurde. Aber auch besondere Schleiertücher finden sich, wie manche andere Vorrichtungen, um die Fülle der Haare theils festzuhalten, theils zu schmücken, manchmal in bedeutsamer symbolischer Weise, und ein einfacher Haarschmuck letzterer Art kommt auch bei männlichen Köpfen vor. In alle Einzelnheiten können wir hier nicht eingehen.

Ein besonderes Schleiertuch für Frauen ist im Allgemeinen *φάριον, καλύπτρα*, auch wohl *κρήδεμνον*. Letzteres ist wahrscheinlich besonders jenes viereckige Tuch, welches auf verschiedene, mehr oder weniger zierliche Art, ähnlich etwa dem Kopftuche der Landbewohnerinnen in der Umgegend des heutigen Rom, über dem Haupte zusammengelegt wird. Als nachlässige Tracht besonders für die Ammen und Wärterinnen, auch Bacchantinnen.

Ein feines und farbiges, um das Haar geschlungenes und den Kopf bald ganz, bald theilweise bedeckendes Tuch wird die *μίτρα* gewesen sein, wo dieses Wort nicht die phrygische Mütze bezeichnet. Eine bunte Mitra wird als Tracht der Hetären angeführt.

Der eigentliche *κεκρύφαλος* war ein Netz, das über die Haare gezogen wurde, das reticulum der Römerinnen, besonders auf pompejanischen Gemälden. Von ihm unterscheidet sich der eigentliche Haarsack, *σάκκος*. Er bedeckt bald den ganzen Kopf, so daß die Haare wie in einem Sack den Nacken hinabhängen, bald läßt er den vorderen Theil frei und ist auf der Stirn zusammengebunden, bald ist er hinten offen und läßt ein Büschel Haare heraushängen.

In Statuen dürften die genannten Kopfzierden und Verhüllungen kaum vorkommen; desto häufiger sind an Statuen und Büsten mehr oder weniger kranzähnliche, charakteristisch schmückende Bänder und Binden. Die hauptsächlichsten bei Frauen sind:

Der *στέφανος*, wo es nicht den wirklichen Kranz bedeutet, ein gleichmäßig breiter, kammartig um das Haupt gehender Ring, wie bei der Here zu Argos.

Die *στεφάνη*, ein unvollständiger Kranz, eine bloße Stirn-

krone, ein über der Stirnbreite hoch sich erhebendes, nach den Seiten hin aber schmal verlaufendes Band, Schmuck der Here und der Aphrodite, aber auch wohl selbst des Bacchus. In der Wirklichkeit wohl meist aus Metall, oder auch nur von vergoldetem Leder. Aehnlich ist ein zweites Haarband, die *σφενδόνη*, von *σφενδόνη*, die Schleuder, weil es, wie der Schleuderriemen, gleichfalls in der Mitte breit war und in schmalen Enden auslief. Es wurde am Hinterhaupt getragen und diente dazu, die Haare vom Nacken herauf in die Höhe zu halten, und verhinderte den Anblick des straff herangezogenen Haarwuchses im bloßen Nacken. Es hieß deshalb auch *ὀπισθοσφενδόνη*, wenn man jenes erstere über der Stirn sich erhebende Band als *σφενδόνη* bezeichnete. Sehr häufig finden sich beide verbunden.

Das *διάδημα*, ein gleichbreites Band, welches um das Haupt zwischen den Haaren liegt, mit herabhängenden Enden. Nach Plinius von Bacchus erfunden, um ihm selbst, und dann Königen und Triumphatoren zu dienen. Man sieht es besonders deutlich an den Köpfen der macedonischen Könige.

Ταινία, eine Ehrenbinde, gewöhnlich ein „breiteres Band mit zwei schmäleren an jedem Ende“ in den Händen der Victoria, als Ehrenschmuck von Gräbern; auch gymnastischen Gestalten dargereicht. *Ταινία* heißt auch der ehrende Schmuck der Dichter und die aus mehreren Tänien zusammengewundene Binde an Köpfen der Athleten und des Herakles.

Fußbekleidung. Bei Göttern und Helden werden in Homer die Füße nie im Hause, sondern nur zum Ausgang oder zu Reisen bekleidet. So blieb auch in der historischen Zeit, bei Männern wenigstens, die Fußbekleidung auf das Leben außer dem Hause beschränkt, und selbst im fremden Hause, das man besuchte, legte man die Schuhe wenigstens ab, wenn man sich zum Mahle lagerte. Den spartanischen Jünglingen war Fußbekleidung gesetzlich verwehrt. Aber auch in Athen versagten sich Männer, welche ein einfacheres, strengeres Leben führten, wie Phocion, Sokrates, der Redner Lykurg, Platon's und Isokrates' Schüler, auch außer dem Hause, besondere

Gelegenheiten abgerechnet, wo das Gegentheil Anstandssache war, jede Fußbekleidung, wie denn auch Barfüßigkeit so gut wie Bart und spartanischer Mantel zur Charakteristik der Cyniker und Stoiker gehörte. Philostrat verwehrt einem schönen Jüngling die drückenden Sandalen, die nur für Kranke und Greise paßten; deshalb werde der hinkende Philoktet in Fußbinden gemalt, aber der Weise von Sinope und Krates, ein Ajax und Achill stets unbeschuht. Derselbe verlangt selbst von seiner Geliebten, sie soll ihre holden Füße nicht durch ein buntes Gewickel, und schimmere es auch von Gold, entstellen, sondern wie Hals, Haare und Augen sie blos tragen und dem Erdboden ihre liebliche Spur gönnen. Auch wußte Momus, wie derselbe Philostrat meldet, an Aphrodite Nichts zu tadeln, als das widerwärtige Geklapper ihrer Sandalen; ohne Schuhe sollte sie gehen, wie sie dem Meer entstieg.

Wie der gelehrte Benedict Balduinus bewiesen, war der erste Schuh von Vater Adam erfunden, gefertigt und getragen worden, als er nach seinem Apfelbiß die Dornen und Disteln der verfluchten Erde mit bloßen Füßen nicht mehr aushalten konnte. Nichts desto weniger gehörte denn doch bei'm öffentlichen Erscheinen eine sorgfältige Bekleidung des Fußes mit zum Anstande, und schlotterige Lockerheit derselben gilt als Zeichen der *ἀῤῥοικία*. Die Form war sehr verschiedenartig. Pollux zählt nicht weniger als zweiundzwanzig verschieden benannte Arten von Frauenschuhen — von der einfachsten Sohle an bis zum förmlichen Schuh und der stiefelartigen *ἐνδρομίς*, und alle kehren auf Kunstwerken wieder, so häufig auch der Fuß bald der nackten, bald der bekleideten Figur frei von aller Bekleidung ist. Die oft vorkommende Mittelform ist das *σανδάλιον*, eigentlich nur für Frauen. Die gewöhnlichste Art, wie diese Sohle befestigt wurde, ist auch an Statuen die vorherrschende. Zwischen der großen und der zweiten Zehe geht ein Riemen durch, der vermittelst einer fibula, welche meist die Gestalt eines Blattes oder eines Herzens hat, mit einem anderen der Länge nach über das Fußplatt laufenden und mit einem hinteren Riemenzeug verbundenen, oder auch mit zwei zu beiden Seiten der Sohle

befestigten Riemen verbunden ist. Das Riemenwerk ist aber auch vervielfältigt und schnürt dann nicht nur den Fuß, sondern selbst einen Theil des Beines bis zur Wade ein.

Die ἐνδρομίδες waren hoch heraufreichende Schuhe oder vielmehr Stiefeln, nahe verwandt mit dem Kothurn, passend für Jäger und Läufer, und deshalb auch den Bildern der Artemis eigen. Die Sohlen der Schuhe für Frauen, welche größer erscheinen wollten, wurden auch wohl verdoppelt und verdreifacht, wobei dann zur mittelsten Lage gewöhnlich Kork genommen wurde. Solche Schuhe hießen tyrrhenische, und Phidias hatte sie seiner kolossalen Minerva gegeben. Die Dramatiker benutzten sie zum hohen tragischen Kothurn (κόθορνος), für den es zugleich charakteristisch ist, daß er ein ὑπόδημα ἀμφοτεροδέξιον war, das ist für beide Füße paßte; daher Menschen, die wir als Wetterfahnen bezeichnen, sprüchwörtlich Kothurne genannt wurden.

Die Gewandung. Man sieht, an der griechischen Gewandung ist Nichts oder sehr wenig vom ehrsamen Schneiderhandwerk zu erblicken. Dem Stoffe ist blos der einfachste, gleichsam natürlich architektonische Umriß gegeben oder vielmehr gelassen, das Viereck, die Kreislinie. Er ist nicht erst zu vielfachen Fetzen zerrissen, zerschnitten und dann wieder zu conventioneller Form zusammengeflickt, gespannt, gebauscht, durchlöchert und geknöpft; — er wird nicht eine Art technisches Kunstproduct oder, in der Zunftsprache, eine Art Meisterstück für sich, sondern er wird erst Etwas in dem Momente, für den er bestimmt ist, er wird erst durch den Gebrauch, durch die Anwendung. In diesem und durch diesen Moment erst gewinnt er Form, und dies durch das Wie des Umwurfs, durch die Thätigkeit des Individuums, welches das Kleid braucht; und da die eigenthümliche Sinnesart des Brauchenden, sein Charakter, seine Gewohnheit, sein Geschlecht in der verschiedenen Art des Umwurfs sich kund giebt, so ist in Wahrheit auch die bloße Hülle des Gewandes lebendig, geist- und charaktervoll.

Bei der griechischen Gewandung kann der bloße einfache Act des Ankleidens und Auskleidens, welcher durchaus freie, anmuthige

Bewegungen des Körpers zuläßt, nicht selten sie begünstigt, der Gegenstand eines gefälligen, sinnlich und gemüthlich befriedigenden Bildes werden. Wie lieblich ist die kleine Statue einer Nymphe in Neapel, welche den Fuß mit der Sandale bekleidet; wie reizend die Bewegung der Arme an jener Tänzerin ebendaselbst, welche eben den Chiton über der Schulter zusammenheftet; oder man denke sich den netten Pantarkes des Phidias, der die Siegerbinde um sein Haupt schlingt; man sehe den sogenannten Jason in Paris, den einen Epheben am Fries des Parthenon, der sich zum Reiteraufzug anschickt, die Fußbekleidung anlegt; die nur falsch restaurirte Statue Alexander's des Großen, der die Beinschienen zur Schlacht anlegen will, in der Glyptothek zu München! Man denke sich einen Staatsmann, der den faltenreichen Mantel um die Schultern wirft! — Bei unserer modernen Gewandung kann Aehnliches nur vorkommen, wo ihre Theile mehr oder weniger an Antikes erinnern, beim Umwurf des männlichen Mantels oder des weiblichen Shawls, welcher fast der *ἀμπεχόνη* entspricht; oder bei der Toilette einer schönen Dame, die das Haar zu nesteln oder zu schmücken beschäftigt ist. Dagegen stelle man sich die Vollziehung der Schnurrbartfolter, das Ziehen und Glätten eines Strumpfes in Marmor gemeißelt vor, oder einen Helden, der mit gestreckten Beinen in die hohlen Hosenständer fährt, stöhnend oder fluchend die Stiefeln an den Ohren, den Stulpen emporzieht, und Abends den treuen Stiefelknecht nicht zu vergessen! — Man sage nicht, dergleichen hat mit Kunst Nichts zu thun, es hat keine Bedeutung, keinen Sinn! Spricht sich nicht in der Mühe und Noth des bloßen lumpigen Sichkleidens und Entkleidens vollständig das Gekünstelte, mühselig Gemachte, Beengende unserer Zustände aus, und dort die freie, natürliche Behaglichkeit des antiken Lebens?

Nur das antike Gewand kann ferner als Beiwerk auch neben der Darstellung des menschlichen Körpers eine Stelle finden. Das moderne Gewand hat eine bestimmte, künstliche Form, und zwar ist es besonders bei der männlichen Tracht ein Analogon des menschlichen Körpers: aber des menschlichen Körpers nur in seinen all=

gemeinsten geometrischen linearen Umrissen und ohne organische Vermittelung. Rock und Beinkleider übereinander am Nagel aufgehangen sind ein Mensch, aber ein Scheusal von Menschen, ein Hampelmann, eine menschenähnliche Telegraphenfigur. Das antike Kleid hat keine Form, am wenigsten eine menschenähnliche; abgelegt ist es ein bloßer Stoff, Leinwand oder Wolle; aber indem es die Natur desselben in seiner Weise geltend macht, durch das ihm eigenthümliche Licht- und Schattenspiel des Faltenwurfs vollkommen geeignet, zum ergänzenden oder belebenden Contrast des menschlichen Organismus als ein ihm Fremdes gegenübergestellt zu werden.

So wird auch dem Gewand, wo es den Körper wirklich bedeckt, die Natur seines Stoffes bewahrt; wie in der architektonischen Umgebung des Menschen oder seines und des Gottes Abbildes die Gesetze des Baues für sich durchgebildet werden. Das Gewand ist eine Art architektonischer Umgebung der lebendigen Gestalt, ist vorherrschend ein Getragenes; es gehorcht dem Gesetz der Schwere, sinkt senkrecht zum Grunde, und wo es Widerstand findet, bricht es sich in Falten, bildet Flächen, Ecken, Wölbungen. Auf der anderen Seite aber mußte es blos als dienend, als untergeordnet erscheinen, als Hülle des Organismus, es durfte ihn daher nicht als ein Vorhang verhüllen. Es wurde Grundsatz, die Formen des menschlichen Körpers überall so viel als möglich durch die Hülle des Gewandes hervortreten zu lassen. Auf den vorragenden Theilen des Körpers wurde das Gewand in größeren Flächen gehalten. Die Außenlinien und Seitenfalten wurden zu starken Schattenfurchen vertieft, so daß Eines durch das Andere noch mehr gehoben und verstärkt wurde, und durch die einfachen Contouren des nicht völlig verdeckten Nackten und durch das mannigfache Spiel von stärkeren und schwächeren Schatten und Lichtern, von geraden und gebogenen oder gebrochenen Falten des Gewandes, die wunderbarste Harmonie zum Vorschein kommt.

Die verschiedene Lage, der verschiedene Wurf des Gewandes wird aber nicht nur durch das bloße ruhige Gerüste der menschlichen Gestalt bedingt. Jede Bewegung der menschlichen Gestalt, jede

Haltung bedingt den Faltenwurf auf's Neue, und eröffnet bei dem griechischen Gewand in Wahrheit das Feld eines unendlichen Wechsels. Da ferner der Natur eines weiten und faltenreichen Gewandes nach nicht jede Bewegung sogleich, im Momente eine durchgreifende Veränderung hervorbringen kann, so wußten auch dies die griechischen Künstler vortrefflich zu benutzen, um den Einen Moment, welcher der bildenden Kunst gestattet ist, zu erweitern. Sie wußten dies dadurch zu erreichen, daß sie im Wurfe der Falten bald eine vorhergegangene Bewegung noch nachwirken, gleichsam nachklingen ließen, bald eine künftige vorbereiteten. Dies ist es wohl, was Goethe „das tausendfache Echo der Gestalt" nennt. Die Verwirrung der Falten aber, welche in der Wirklichkeit wohl durch die Bewegung entsteht, wurde von den Griechen vermieden.

Auch hier bleibt das Gewand dem Körper untergeordnet. Ohne die Wahrheit zu verkürzen, wird in die Faltenbewegung Ordnung und Klarheit gebracht. Auch in der Darstellung des Gewandes *gilt* der Grundsatz, das Minderwesentliche dem Wesentlichen unterzuordnen, Hauptgesichtspunkte festzuhalten, die Hauptmassen des Wurfs und die untergeordneten Nebenfalten in das gehörige Verhältniß zu bringen. Bei all' diesem ist nun einzugestehen, daß die griechischen Künstler, um den Forderungen der Kunst zu genügen, über die Erfahrung der Wirklichkeit und einer blos naturtreuen Darstellung hinausgegangen sind. Das völlige Durchblicken der nackten Körperform ist weder aus der Natur des leinwandenen Gewandes der Griechen, noch aus dem Nachbilden nasser, gefeuchteter Gewänder zu erklären. Die Plastik, als Bildnerin in der Masse des todten schweren Steines oder Erzes, kann eigentlich, streng genommen, das Kleid als Kleid gar nicht darstellen. Das Kleid ist todter, unorganischer Stoff, und doch zugleich kein Völliges, kein Rundes, in sich Beschlossenes, und würde die Plastik auch versuchen, den Stoff in seiner Leichtigkeit darstellen zu wollen, es würde doch nur ein steinerner Kloß zum Vorschein kommen. Der griechische Künstler sucht daher durch andere Hülfsmittel, durch den Schein zu ersetzen, was ihm in der Wirklichkeit nicht gelingen kann. Er bildet

häufig ein Gewand, das kraus ist, oder kaum noch Gewand ist, eine Hülle, die nicht verhüllt, einen Schein des Gewandes, ein durchscheinendes Gewand. Als das Aeußerste dieser Art ist die sogenannte farnesische Flora zu betrachten. Alle Formen und Linien des nackten Körpers treten hier in fast vollkommener Schärfe und Reinheit vor Augen, ohne daß das Gewand völlig verschwunden ist, wie an der bekleideten ägyptischen Statue. Der leise Wellenschlag der Falten selbst bezeichnet die Gliederung des Lebensorganismus; man erkennt die zierlich gerundete Scheibe des Schooßes, die tiefe Curve des Nabels, die äußersten Spitzen des Busens. Senkrechte Falten zu größeren Massen geordnet an den beiden Seiten des Körpers bilden feste, markige Schatten und dienen dazu, die Gestalt noch mehr vortreten zu lassen. Die Massen dieser Falten werden um so größer oder zahlreicher, je mehr sie sich vom Nackten und vom eigentlichen Kern der Glieder entfernen. Der über die Hüften geknüpfte Gürtel mit zarten und mannigfach wechselnden Falten erhöht noch die Anmuth in der Bewegung des Gewandes. Die rechte Hand zieht das untere Ende des Chitons etwas in die Höhe und bringt dadurch halbzirkelförmige Falten hervor, die nun wieder mit jenen contrastiren, welche von den Schultern und vom Gürtel durch ihr Gewicht senkrecht niedersinken. Und bei allen diesen Mannigfaltigkeiten der Drapirung ist Alles klar und ruhig, wie die nur leise vorschreitende Bewegung der blühenden Gestalt selbst.

Zweites Kapitel.

Von der Technik der griechischen Plastik.

I. Die Technik als solche.

Als die ersten Anfänge der plastischen Technik haben wir die Holzschnitzerei und das Töpferhandwerk zu betrachten.

Ueber die Technik des Schnitzens ist wenig zu sagen. Das Material bietet nicht viel Schwierigkeit. Es kommt auf eine geschickte Hand an und auf ein künstlerisches Auge. Anders ist es mit der Arbeit in Thon. Und diese Kunstgattung ist um so wichtiger, da sie die unerläßliche Grundlage aller höheren bildenden Kunst ist. Ohne sie kein Modell, und ohne Modell keine Sculptur und Plastik. Plinius bezeichnet daher mit Recht die Thonbildnerei als die mater statuariae, sculpturae et caelaturae.

Die Thongebilde, welche nicht an der Töpferscheibe, sondern aus freier Hand oder auch wohl in Formen verfertigt wurden, bestanden entweder:

1) aus ungebranntem, blos an der Luft getrocknetem Thon. Das sind die *ἀγάλματα ἐκ πηλοῦ*, cruda opera bei Plinius, daher die Künstler selbst *πηλοπλάθοι* heißen. Diese verfertigen auch Puppen, und wir finden auch *πήλινοι θεοὶ* erwähnt, wie luteus Vulcanus bei Juvenal. Meist wohl nur zum Privatgebrauch, zum häuslichen Cultus der Genien des häuslichen Herdes, und den Todten mit in's Grab gegeben. Dahin gehört eine Unzahl

roher Bilder, die in attischen und etrurischen Gräbern gefunden wurden. Oder

2) die Bilder waren aus gebranntem Thon, ἀγάλματα ὀπτῆς γῆς (terracotta). Solche Bilder sah Pausanias auf dem Dache der Königshalle in Athen. Besonders in Rom und Etrurien wurden die fastigia templorum mit solchen Thonbildern geschmückt. Auch Reliefs aus gebrannter Erde waren beliebt, Arabesken zu architektonischem Bedarf. Diese waren fast immer bemalt. Sehr viele Terracottas haben sich rein erhalten. Namentlich gehören hierher auch die zierlichen und unendlich mannigfach geformten Lampen, z. B. das kleine Bild einer thronenden Göttin im Museum zu Berlin; die bei Velletri gefundenen und im Museum Borgia aufbewahrten farbigen Reliefs, ritterliche Spiele, Gastmahle und dergleichen Scenen des Lebens vorstellend.

Am wichtigsten wurde die Plastik, die Bildnerei in Thon durch das Modell, das Vorbild für den Marmorbildner und ganz besonders den Erzgießer. Das Erzbild kann das Modell nie entbehren. Das Modell hieß übrigens προόπλασμα. Bei Figuren von größerem Maßstab wurde der Thon über einen hochlangen, skelettartigen Kern geschlagen, κίνναβος, κάναβος. Der Thon selbst ward hier wie bei jedem Thonbilde mit dem Modellstab, und in den feineren Theilen mit dem Finger und Nagel bearbeitet. So sehen wir auf Reliefs und Gemmen den Prometheus, den Ahnherrn der Plastiker, mit der Bildung des Menschen beschäftigt. Der Mensch selbst ist ein lebendiges plastisches Kunstwerk.

Wie die niederen Arten der alten Plastik, so theilen sich die höheren in solche, welche in harten, und andere, welche in weichen Massen bilden. An die Holzschnitzkunst schließt sich die Sculptur, an die Thonbildnerei oder Plastik die statuaria, die Bildgießkunst. Wir sprechen zuerst von dieser.

1. Die Bildnerei in weichen Stoffen.

1) **Die ars statuaria, die Bildgießkunst**, ist die Technik der Metallbildnerei. Die künstlichen Metallarbeiten der

ältesten Zeit beruhten auf dem Verfahren, welches noch in den spätesten Epochen wenigstens bei Bildern aus Gold und Silber angewendet wurde. Das Metall ist zu bändigen, zu einer Kunstform zu schmeidigen; dazu gehören starke Mittel, die Kraft und Stärke des männlichen Armes. Der Erzguß wurde erst in der nächsten Epoche von den Samiern Rhökus und Theodorus erfunden. Die frühere Erztechnik war das Treiben mit dem Hammer oder dem sogenannten Bunzen. Daher bei Homer der Ausdruck *ἀσπίδα ἐλαύνειν*, und später *χαλκὸν ἐλαύνειν*. Das Hauptinstrument ist hierbei der *ἄκμων*, Amboß, der feste Grund für die Kraftentwickelung, und *ῥαιστήρ, σφῦρα*, der vom Arme geschwungene Hammer. Ein mit diesen Instrumenten gefertigtes Werk heißt dann ein *σφυρήλατον*, ein mit dem Hammer getriebenes Werk. Die Metallstücke aus aes regulare, dem dehnbaren Erz, im Gegensatz zu dem spröden, aes caldarium, wurden zu Blechen geschlagen, wobei die Vorsicht anzuwenden war, das Blech nicht zu sehr zu verdünnen, damit es unter dem Treiben nicht Risse bekomme. Denn aus einem einzigen Stück Metall, aus Silber, aus Kupfer, kann man eine Schale, kann man einen Schild fertigen, aber nimmer ein völliges, rundes Bildwerk, eine volle Figur. Halbrundes ist möglich; darüber sogleich nachher. Diese einzelnen Stücke wurden dann zusammengesetzt und mit den sogenannten Schwalbenschwänzen befestigt. Das sind die *δεσμοί, ἧλοι, περόναι, κέντρα*. In dieser Art war das Jupiterbild neben dem Tempel der *Πάλλας χαλκίοικος* in Sparta. Pausanias hat es beschrieben; er nennt es das älteste Erzwerk Griechenlands (*παλαιότατον πάντων, ὁπόσα ἐστι χαλκοῦ*). Der Künstler desselben war Learchus aus Rhegium, welcher von Einigen ein Schüler des Dipönus und Scyllis, von Anderen des Dädalus genannt wird.

Die bei Weitem größte Erfindung, welche von dem Zeitraum ausgeht, welcher mit der fünfzigsten Olympiade beginnt, ist die des Erzgusses, die statuaria ars. Hierbei kommt zuerst wieder in Betracht der Stoff. Eisen wurde sehr selten zu Statuen gegossen. Der Samier Theodorus, der Erfinder des Erzgusses, aber bediente

sich noch dieses Metalles (Paus. III, 12, 8). Von Tisagoras' Hand war zu Delphi ein Hercules mit der Hydra kämpfend aus Eisen (Paus. X, 18, 5), und eines eisernen Hercules von Alkon gedenkt Plinius (XXXIV, 40).

Herrschender Stoff der statuaria war das aes, χαλκός (von χαλάω, dehnen), ursprünglich bloßes Kupfer (χαλκὸς κύπριος oder χαλκὸς μέλας, cuprum, dann auch χαλκὸς κεκραμένος, unsere Bronze). Die Grundlage bildet unser Kupfer, womit dann Zinn, auch Blei und Zink, bald zusammen bald einzeln, bald in geringerem bald in größerem Verhältniß verbunden war. Kupfer mit Zink ist unser Messing. Das eigentliche Erz entsteht, wenn dem Kupfer Zinn oder Blei, oder beides zugleich beigemischt wird. (Hirt, Amalthea, S. 240.)

Die Alten nennen drei verschiedene Erzmischungen, zwei ältere, die delische und die äginetische, deren sich die größten Künstler vorzugsweise bedienten. Später kam noch die vielbesprochene, aber noch immer räthselhafte korinthische Erzmischung hinzu. Die Sage bei Plinius (XXXIV, 3), daß sie bei Zerstörung Korinth's durch Mummius zufällig durch Zusammenschmelzen verschiedener Metalle entstanden sei, verdient kaum einer Erwähnung. Zuverlässig war sie schon vor dieser Katastrophe üblich, und der Umstand, daß die Kunst dieser Mischung, welche den Römern, wie es scheint, immer ein Geheimniß geblieben war, frühzeitig wieder verloren ging, mag zum Theil die enthusiastische Liebhaberei der römischen Großen an Geräthen aus korinthischem Erz erklären, welche sie höher als Gold und Silber schätzten. Uebrigens gab es auch Statuen aus korinthischem Erz, signa Corinthia. Das Exemplar des Sauroktonos, welches Martial vor Augen hatte, heißt Sauroctonos Corinthius (14, 172); aus derselben Erzmischung waren die Amazone des Strongylion (Ol. 103), viele Statuen in Delphi (Plut. de Pyth. or. 2), und die Bilder, welche Alexander der Große auf seinen Feldzügen mit sich führte. An allen bewunderte man τοῦ χαλκοῦ τὸ ἀνθηρόν, aber man unterschied wieder drei Gattungen: erstens, ein weißschimmerndes, candidum, dessen Glanz sich dem Silber näherte,

indem die Hauptmasse der Erzmischung aus Silber bestand; die zweite war diejenige, wo die gelbliche Farbe des Goldes vorherrschte; und die dritte, wo alle Ingredienzen in gleichem Verhältniß gemischt waren, aequalis omnium temperies (Plin. XXXIV, 3. S. 640).

Die Römer sprechen überdies oft von einem ächtgriechischen Farbenton des Erzes, bei dem das Kennerauge nicht irren könnte, color Graecanicus (Plin. XX, S. 659), dem verus color aeris (Plin. ep. 3, 6). Ueberhaupt aber hatten die Griechen — eine Meisterschaft, welche wir in dieser Ausdehnung nicht mehr besitzen — den Farbenton der Bronze vollkommen in ihrer Gewalt. Besonders geschätzt war bei den Alten das Erz, welches in die Leberfarbe hinüberspielte, *ηπατίζον* genannt (colorem pretiosum ad jecinoris imaginem vergens, quod ideo hepatizon appellant procul a Corinthio: longe tamen ante Aegineticum atque Deliacum, quae diu obtinuere principatum [Plin. S. 640]). Die Körper der Athleten ferner waren von der Sonne und der Oelsalbe gebräunt, *μελάντερον κεχρωσμένοι*. Diese Farbe wußte man in der Bronzemischung nachzuahmen, so daß Dio Chrysostomus (Or. 28. p. 289) von dem gymnastischen Jatrokles sagen konnte, er war den vollkommenen Bronzestatuen ähnlich, und die Farbe seines Körpers glich der Bronze, *χαλκῷ κεκραμένῳ* (Böttiger Andeut. S. 130 ff.), also eherne Athleten. Sogar einzelnen Theilen der Bronzestatuen wußte man eine gewisse besondere Farbe oder einen Localton mitzutheilen. Von der Jokaste des Silanion wird später die Rede sein. In dem Angesichte des Athamas von Aristonidas sah man die Röthe des Schamgefühls, mit welcher er reuevoll die in Raserei verübte Mordthat überdachte (Plin. XXXIV, 40. S. 666). Die Art, wie dies bewerkstelligt wurde, ist für uns, und war auch schon den Römern ein Geheimniß. Denn Eisen, welches Plinius angiebt, läßt sich nicht mit Kupfer mischen. Als räthselhafter betrachtet man die Bronzestatue zu Samos, welche Apulejus (Flor. p. 128) beschreibt, die tunica picturis variegata. Ich halte dies für Emailmalerei.

Ueberdies wurden einzelne Theile an Bronzestatuen — und darüber kann kein Zweifel sein — wie die Haare und selbst die Lippen, vergoldet, wie an einer Athletenbüste zu München, oder versilbert; an Kleidungsstücken wurde Silber eingelegt, wie an dem Diadem des bronzenen Apollo Sauroktonos in der Villa Albani und an mehreren Bronzen in Neapel.

Allgemein scheint bei Bronzen die Sitte gewesen zu sein, besondere Augen einzusetzen, theils von Silber, theils aus edleren Steinen, theils von Email. Böttiger vermuthet, daß die fabri ocularii, welche in Inschriften genannt werden, Künstler waren, welche sich ausschließlich mit der Einsetzung von den Augen der Statuen beschäftigten (And. S. 87). Daher haben fast alle noch erhaltenen Bronzen die Augen hohl, indem barbarische Habsucht sich des wirklich oder vermeintlich kostbareren Stoffes bemächtigte. In der herrlichen Bronzesammlung des Museo Borbonico in Neapel, der ersten Europa's, ist die Stelle des Augapfels fast immer hohl, das Weiße des Auges aber mit der entsprechenden Farbe in Email gemalt. In Brescia aber fand man eine kolossale Bronze-Victoria, an welcher, wie berichtet wird, die Augen aus Onyxsteinen sich erhalten haben. (Jahrb. für Philologie und Pädagogik 1828, I. S. 482.) Letztere sah ich nicht mehr; die Augensterne sind hohl, müssen aber allerdings mit Steinen gefüllt gewesen sein.

Das Verfahren der Alten beim Gießen selbst war, so weit wir davon unterrichtet sind, im Ganzen dasselbe, dessen die modernen Künstler in der Regel sich bedienen. Die Bildgießkunst, die statuaria, beruht in viel strengerem Sinne, als die Sculptur, auf dem Modell, dem Thonmodell. Daher auch die statuaria geradehin oft Plastik genannt wurde, und die Plastik im engeren Sinne die mater statuariae, die Mutter der Bildgießkunst. Das Verfahren war folgendes: Ueber einen feuerfesten Kern wird die Statue aus Wachs bossirt. Dieses Wachs muß überall gleichmäßig die Dicke haben, welche der Erzguß selbst je nach seinen verschiedenen Theilen erhalten soll. Die Wachsform ist auf's Sorgfältigste zu vollenden, da sie das eigentliche Modell ist. Darüber wird nun

eine Form aus dem feinsten geschwemmten Thon (auch wohl aus gereinigter Asche) gestrichen, in unserer Kunstsprache der Mantel, bei den Alten *λίγδος* oder *χοάνη*, *χόανος* und *χῶνος* genannt. Sie hat Röhren zum Einströmen des Erzes, *τρυπήματα τῷ Δ παραπλήσια.* Dann schreitet man zum Ausschmelzen des Wachses bei gelindem Feuer, und wenn nun die Form und der Kern noch gehörig ummauert wurde, so läßt man das Metall durch jene Röhren einströmen. Es füllt den Raum, welchen das Wachs eingenommen hatte.

Kolosse von großen Dimensionen wurden bei den Alten stückweise gegossen. Selbst bei kleineren Statuen scheint man nicht selten so verfahren zu sein. Fast alle Bronzen, wenigstens die, welche man in Herculanum fand, sind aus mehreren Stücken zusammengesetzt. (Winckelmann Werke 2. S. 271.) Ja, freihängende Locken pflegte man zu allen Zeiten besonders zu gießen und anzulöthen. Glaucus von Chios, heißt es, hatte die Kunst des Löthens erfunden. Der griechische Ausdruck dafür ist *κόλλησις*. (Winckelmann 5. S. 133.)

Alle noch erhaltenen Bronzen aber geben uns den höchsten Begriff von der technischen Meisterschaft der Alten. Die Metallmasse ist gewöhnlich sehr dünn, an großen Figuren selten stärker als eine Linie! und Alles ist mit der größten Reinheit ausgegossen, so daß wahrscheinlich bei den Alten die Nachhülfe nach Vollendung des Gusses nur eine sehr geringe war, und die Statue das Modell in höchster Reinheit und Vollendung wiedergab. Doch ist es falsch, wenn Einige behaupten (Winckelmann 5. S. 454), die Alten hätten die Nachhülfe des Ciselirens gar nicht gekannt. Die deutlichsten Spuren von Ciselirinstrumenten habe ich an einer der schönsten Statuen, die erhalten sind, an dem bronzenen Mercur in Neapel, bemerkt. Leider ist die Zahl der noch vorhandenen Bronzen, mit der von Marmorarbeiten verglichen, sehr gering, während im Alterthum gerade das umgekehrte Verhältniß stattfand. Die Zahl der Bronzestatuen übertrifft bei Plinius und besonders bei Pausanias bei Weitem die der Marmorbilder. M. Scaurus schmückte als Aedil ein Theater mit dreitausend Bronzestatuen. Der Consul Mucianus

erzählte, daß ebenso viele Bronzestatuen in Rhodus wären, und eine gleiche Zahl war zu Plinius' Zeit, wie man behauptete, noch in Athen, Olympia und Delphi übrig. (Plin. XXXIV, 17. S. 646.) Alle Athleten= und Siegerstatuen, welche den heiligen Hain von Olympia bevölkerten, waren aus Erz. Und daraus erklärt sich auch, daß statua das Hauptwort zur Bezeichnung eines Werkes der bildenden Kunst ward und blieb; die statua ist eigentlich ein Werk der statuaria, der Bildgießkunst.

Die Vorzüge des Erzgusses konnten den Alten nicht entgehen. An sanfter, schmelzender Wirkung von Licht und Schatten steht er dem Marmor nach. Aber er ist gediegener, mehr der reinen Form, als solcher, entsprechend, und völlig frei von allen malerischen Momenten, so weit sich diese nicht zugleich geltend machen wollen. Zudem gestattet der Bronzeguß eine freiere Leichtigkeit in der Stellung der Figur, eine kühnere Bewegung, indem Stützen, im Innern des Werkes angebracht, auch der gewagtesten Stellung sicheren Halt gewährten, ohne dem Auge sichtbar zu sein, während die Marmorstatue einer äußeren Stütze bedarf, welche dann eine gleichschöne Ansicht von allen Seiten fast unmöglich macht.

2) Toreutik oder caelatura. Wir haben früher schon der mit dem Hammer getriebenen Metallwerke gedacht, der *σφυρήλατα*. Diese Technik, welche für ganze Statuen, die wenigen aus gediegenem Golde getriebenen abgerechnet, durch die Erfindung des Erzgusses so gut wie ganz verdrängt wurde, erhielt sich bei anderen Arbeiten als eine besondere Technik von sehr bedeutendem Umfange unter dem Namen der Toreutik, *ἡ τορευτική* (nach Quintilian 2, 21. S. 143 hieß sie auch *χαλκευτική*), von *τόρος*, der Grabstichel, *τορέω* und *τορεύω*; ursprünglich, wiewohl später von den Alten selbst häufig verwechselt, zu unterscheiden von *τόρνος*, dem Dreheisen der Drechsler, und *τορνεύω*, drechseln, tornare der Lateiner. Das Werk der Toreutik ist *τόρευμα*. Die Toreutik entspricht dem lateinischen caelatura mit ihrem Instrumente caelum, und ist die eigentliche Sculptur in Metall, die Bearbeitung der Metalle durch Herausschlagen oder Treiben mit

dem Bunzen, und dann Vollendung durch scharfe Instrumente. Ueber caelatura vergl. Salmasius exerc., Plin. S. 737 und Quintilian: Caelatura, quae auro, argento, ferro opera efficit (Quint. inst. or. 2, 21), nam sculptura etiam lignum, ebur, marmor, vitrum, gemmas, praeter ea quae supra dixi, complectitur.

Diese Technik fand die mannigfachste Gelegenheit, sich zu üben, an den vielfachen Geräthen des friedlichen wie des kriegerischen, des öffentlichen, des gottesdienstlichen und häuslichen Lebens, und erhob sich auch in dieser niedern Sphäre vom Handwerk zur Kunst, indem sie den Bedarf des alltäglichen Lebens durch gefällige Form, durch Zierlichkeit oder bedeutsames Bildwerk zu einem höheren, ideellen Werthe erhob, als der blos materielle war.

Vortreffliche Schulterblätter mit Amazonenkämpfen in Relief wurden im alten Locri gefunden. Bronzene Helme mit mannigfachen kriegerischen Darstellungen und Beinschienen befinden sich unter den Schätzen von Pompeji und sind in neuester Zeit sehr zahlreich den Gräbern von Großgriechenland und Etrurien abgewonnen worden. Unter sonstigem Geräthe werden von den Alten besonders angeführt: lances filicatae (bei Cicero), Schüsseln, deren Rand mit künstlichem Farnkraut geschmückt war, lances pampinatae, mit Weinlaub, disci corymbiati, Disken mit Epheutrauben, patinae hederatae, mit Epheulaub geschmückt. Andere Gefäße, wie die *κρατῆρες κορινθιουργεῖς* (Athen. V, 199) waren am Rande mit runden Figuren von lebenden Wesen geschmückt, *ζῷα περιφανῆ τετορευμένα*. Von Silbergefäßen haben sich noch sehr bedeutende erhalten, meist Becher und Schalen. Einer der berühmtesten ist der zu Antium gefundene Becher, welcher die Lossprechung des Orest vor dem Areopag vorstellt und wahrscheinlich Nachahmung eines berühmten Werkes von Zopyrus ist. Die erhabenen Figuren sind hier, wie bei den meisten Werken dieser Art, getriebene Arbeit der äußeren Umkleidung, in welche dann der eigentliche platte Becher genau eingelassen ist. Winckelmann glaubte hier die Erklärung des Homerischen *ἀμφίθετος φιάλη* oder *ἀμφικύπελλον δέπας* gefunden zu haben (Werke 6. S. 205. 206. Bd. 7). Zuverlässig ist der

sogenannte Einsatz das argentum purum und seine Umkleidung, die crustae aut emblemata, von welchen Cicero spricht (Verr. 4, 23).

An dieser Arbeit nahmen später auch bloße Handwerker Theil, daher der caelator anaglyptarius und der bloße vascularius in Inschriften unterschieden wird; während in den Zeiten der höchsten Kunstblüthe auch die größten griechischen Bildner ihren Ruhm darein setzten, in künstlerisch zierlichen Geräthen ebenso ausgezeichnet zu sein, als in den erhabensten Schöpfungen der Plastik.

Von den sogenannten Disken, welche sich noch erhalten haben, wurde der ausgezeichnetste bei Paramythia in Epeiros gefunden und kam in Hawkin's Besitz. Er ist von Bronze, mit Figuren in hohem Relief und mit seltenen Zierrathen ausgelegt. Die Vorstellung ist Aphrodite bei Anchises nebst dem Gott des Schlafs (nach dem Homerischen Hymnus auf Aphrodite) im reinsten Kunststyle ausgeführt. (Vergl. Tischbein, Homer VII, 3. Millingen, Un. Mon. II, 12.) Hierher gehören dann auch zahlreiche Schmuckkästchen, oft mit Unrecht cistae mysticae genannt, meist aus den Zeiten der gesunkenen Kunst herrührend, und endlich zahlreiches Schmuckwerk.

In engem Zusammenhang mit dieser Toreutik, wiewohl nicht als integrirender Theil derselben, steht die Arbeit in Elfenbein. Ueber die größeren Leistungen dieses Zweiges der alten Technik sind von mehreren Archäologen gründliche Forschungen angestellt worden. Namentlich von Heyne, Antiquar. Aufsätze II. S. 149 u. a. Quatremère de Quincy, le Jup. Ol. S. 393 ff. Hirt in Böttiger's Amalthea I. S. 219 ff.

Das Elfenbein, welches man aus Asien und Afrika bezog, wurde in Griechenland sehr früh, schon in den Homerischen Zeiten, zu allerlei Schnitzwerk bei Gebäuden, Geräthen und Waffen bearbeitet. Besonders liebte man es, das Elfenbein mit Gold und anderen Metallen zu verbinden, oder in Holz einzulegen. So waren oft die Lyren aus Gold und Elfenbein, die Kränze aus Elfenbein, Gold und Korallen (Pind. Nem. VII, 78. Vergl. Böckh,

Staatshaushalt d. Ath. S. 435.) An den Thürflügeln des Minerventempels zu Syrakus waren mythologische Figuren aus Elfenbein, das Uebrige aus Gold. (Ex ebore diligentissime perfecta argumenta erant in valvis [Cic. Verr. IV, 56]). Auch ganze Statuen von Elfenbein werden erwähnt, z. B. bei Cicero (Verr. IV, 1) und Tacitus (Ann. II, 83). Doch waren diese gewiß immer nur von sehr geringer Größe. Bei eigentlichen Statuen von etwas größerem Maßstabe bildete man blos das Gesicht, die Hände und Füße aus Elfenbein, das Andere war von Holz (Paus. II, 22, 6), letzteres dann oft vergoldet oder bunt bemalt (VII, 26, 4). Verschiedene Stoffe waren frühzeitig zu einem und demselben Bilde verwendet worden. Eine besondere Klasse waren die sogenannten *ἀκρόλιθοι* (*τὰ ἄκρα*, die Extremitäten). Das waren Figuren, wo der Körper, der Rumpf, von Holz war, der Kopf aber und die Arme und Füße von Stein angefügt wurden. An Metopen von Selinus sind die Körper aus dem ordinären Kalktuff, die Extremitäten aus Marmor. Das Höchste aber erreichte diese Technik in jenen meist kolossalen Werken aus Elfenbein und gediegenem Golde, durch welche sie sich an die Toreutik anschloß. Bei diesen kolossalen Statuen mußte die Bearbeitung des Elfenbeins eine Art musivischer Arbeit werden. Das Elfenbein wurde in möglichst große Platten zersägt, wobei den Alten eine für uns verloren gegangene Kunst zu Hülfe kam: die Kunst nämlich, das Elfenbein zu erweichen und biegsam zu machen. Es geschah dies durch den Zythos (*ὁ* und *τὸ ζῦθος*), einen aus Gerste gegohrenen Saft (*τὸν ἐλέφαντα τῷ ζύθει μαλακὸν γενόμενον καὶ χαλῶντα κάμπτουσι καὶ διασχηματίζουσιν* [Fac. exc. Plut. p. 9]). Den einzelnen Theilen wurde dann durch weiteres Biegen, Sägen, Schaben und Feilen, nach einem sorgfältig für diese Technik berechneten Modelle die Form gegeben, durch welche sie in ihrer Zusammensetzung genau die Gestalt des Modells wiedergab. Hierauf wurden die Elfenbeinstücke über einem Kerne, welcher aus Holz und verschiedenen Metallstäben und Klammern bestand, und hie und da, wie es scheint, mit Pech und Thon gefüttert war, befestigt, und besonders

noch mit Hülfe von Hausenblase (Aelian. var. hist. 17, 32) an einander gekittet. Die Gewandtheile der Statue und was sonst noch zum Schmucke dienen sollte, wurden dann aus gediegenem Golde getrieben. Die einzelnen Functionen giebt Lucian ziemlich genau an, wenn er sagt: *οἱ δὲ ἔπλαττον μόνον* (d. i. Modell) *καὶ ἔπριον τον ἐλέφαντα* (sägten es) *καὶ ἔξεον* (glätteten) *καὶ ἐκόλλων* (kitteten es) *καὶ ἐῤῥύθμιζον καὶ ἐπήνθιζον τῷ — χρυσῷ* (de hist. conscr. 52). Lucian beschreibt das wüste Innere dieser chryselephantinischen Werke, oft ein willkommener Zufluchtsort für Ratten und Mäuse, in schlimmem Contraste mit dem prunkvollen Aeußern. Die ersten Heidenbekehrer versäumten es nicht, dieses Innere zu enthüllen und die alten Götterbilder so recht in ihrer Nichtigkeit bloszustellen. (Gall. opp. VI. p. 53. 54. Vergl. Arnobius adv. gentes VI, 16.)

Es ist zu bedauern, daß die am meisten bewunderten Werke der größten Künstler Griechenlands in einer Technik gebildet waren, welche am allerwenigsten den Unbilden der Zeit widerstehen kann. Mit besonderer Sorgfalt mußte man über die Erhaltung dieser Werke wachen. Sowohl große Feuchtigkeit, als zu große Trockenheit, waren ihnen schädlich. Da der Ort, wo der Tempel des allberühmten Jupiter zu Olympia stand, feucht und sumpfig war, mußte man den Fußboden um die Statue herum von Zeit zu Zeit mit Oel besprengen (Pausanias). Das goldelfenbeinerne Minervenbild auf der trockenen, felsigen Höhe der Akropolis zu Athen dagegen wurde befeuchtet. Zu Epidaurus war eine solche Befeuchtung unnöthig, weil der Thron des Aeskulap gerade über einem Brunnen errichtet war, und zu Pellene diente der Dunst einer Höhle, das Elfenbein des Minervenbildes frisch zu erhalten. (Paus. Hirt a. a. O. S. 222.) Noch wollen wir bemerken, daß man sich in Ermangelung des Elfenbeins auch der Zähne des Hippopotam bediente. (Paus. VIII, 46, 2.) Von größeren bedeutenden Arbeiten in Elfenbein ist nichts auf unsere Zeit gekommen. An Erhaltung jener erhabenen Werke wäre ohnedies nicht zu denken, und in der Erde calcinirt sich das Elfenbein. Auf dem

Monte Calvo im Sabinerlande entdeckte man jedoch das Stück einer weiblichen Figur in natürlicher Größe, das Gesicht vom Hals bis an die Haare aus einem einzigen Stücke Elfenbein. (Kunstblatt 1824, Nr. 54, S. 215.) Unter den Anticaglien unserer Antikensammlungen finden sich kleine Reliefs und Figürchen aus Elfenbein nicht selten, z. B. ein Pygmäe, der einen Kranich auf der Schulter trägt, in Florenz. (Winckelmann, Werke 8, S. 288, Anm.) Am zahlreichsten sind aus den späteren und letzten römischen Kaiserzeiten sogenannte diptycha auf uns gekommen. Dies sind Schreibtafeln aus Elfenbein, deren Außenseite mit Reliefs geschmückt ist. Man theilt sie ein in die diptycha consularia, welche von den Magistraten bei dem Antritt ihres Amtes verschenkt wurden und gewöhnlich den Consul in der pompa circensis oder bei anderen feierlichen Gelegenheiten darstellen, und in die diptycha ecclesiastica, mit Vorstellungen aus der heiligen Schrift.

2. Die Bildnerei in harten Stoffen.

Die Bildnerei in harten Stoffen begriff die Holzschnitzkunst und die Kunst, in Stein zu arbeiten, in sich. Die Thätigkeit in beiden Sphären heißt bei den Alten, wie schon früher bemerkt, *ξέειν* und *γλύφειν;* bei den römischen Schriftstellern heißt die Thätigkeit des Bildners in Stein, in Marmor besonders, sculpere.

Von den Holzschnitzbildnern der Alten war schon früher die Rede. Wir beschäftigen uns nun in der Kürze mit der Bildhauerei, der eigentlichen sculptura, der Kunst, in Stein und besonders in Marmor zu bilden. Ein solcher Künstler, der Bildhauer, heißt bei den Griechen auch schlechtweg *λιθουργὸς* oder *λιθοξόος* — der große Phidias heißt bei Aristoteles ein *σοφὸς λιθουργός* — bei den Römern sculptor. Das Material des Marmors war es vorzüglich, worin die Griechen der besten Zeit arbeiteten. Die Arbeiten in Marmor kommen in ihrer Zahl denen in Bronze am nächsten. Der Marmor ist an sich die der Sculptur am besten geeignete Steinart. Er hält die Mitte zwischen zu großer, spröder Härte und zu großer

Weichheit. Er ist dicht, ohne spröde zu sein. Die Oberfläche des bearbeiteten Marmors ist glatt und rein, doch mehr fett als glänzend, wenn dies nicht absichtlich hervorgebracht wird; sie ist halb transparent und daher für die Darstellungen des menschlichen Organismus, des Fleisches, für eine schöne Wirkung von Licht und Schatten besonders geeignet. Die Contouren sind fließender, weniger hart, als das Erz; bei dem einfachen und weißen Marmor nämlich, welchen die Künstler der besten Zeit jedem anderen vorzogen. (Hirt a. a. O. S. 227.) Die vorzüglichsten Arten des weißen Marmors waren bei den Alten:

Der Marmor, welcher auf der Insel Paros (λίθος Πάριος), vorzüglich bei Lygdos (Λύγδινος), meist in kleinen Blöcken, zum Theil in Höhlengängen bei Lampenlicht gebrochen wurde (daher λυχνίτης). Sein Vorzug besteht in großer Reinheit und einem festen, großen, glänzenden Korn. Die Italiener nennen ihn marmo greco duro, oder salino. Etwas feinkörniger, leichter, sonst wenig verschieden ist der grechetto duro, der porinische der Alten. Hierzu kam vorzüglich noch das marmor domesticum der Attiker, der penthelische (marmo greco fino) von mehr schiefriger Natur und leicht zu spalten, schon um die fünfzigste Olympiade von Byzes von Naxos (Paus. V, 10) zu Dachziegeln verarbeitet; und dann der weniger vorzügliche hymettische, der marmo cipola oder cipollino der Italiener. Ein weißer Marmor brach noch bei Ephesus. (Vitruv 10, 7.) Andere Arten sind der thasische, welchen Cousinery an Ort und Stelle wieder aufgefunden hat, ein Marmor von blasser Weiße; der lesbische von mehr gelblichem Tone, und der coralitische von ausgezeichnet schöner Farbe aus Kleinasien (candore proximum ebori et quadam similitudine, Plin. 36), feinkörnig und glanzlos, in der Kunstsprache der Italiener marmo Polombino. (Winckelm. Werke V, 138 f., 397. VI, 1. 255.)

In Italien waren die Marmorbrüche von Luna (Carrara) berühmt. Nach Plinius (36, 2.) wurden sie erst kurz vor seiner Zeit entdeckt. Aber Strabo spricht von ihnen als einem schon längere Zeit her bearbeiteten Marmor, der theils weiß, theils fleckig,

theils in's Bläuliche spiele und in so großen Massen sich finde, daß man Säulen aus einem einzigen Stücke verfertigte. Solche Säulen hatte Masinissa in seinem Hause schon zur Zeit des Julius Cäsar. (Plin. 36, 7.) Der Marmor von Luna wird noch heutzutage von den Künstlern und zwar vorzugsweise benutzt. Er ist übrigens in Härte, Korn und Farbe sehr ungleich. Einzelne Stücke kommen dem schönsten parischen Marmor nahe.

Farbiger oder bunter Marmor wurde in den früheren Zeiten selten zu Statuen gebraucht. Doch sind aus schwarzem Marmor, nero antico, mehrere Isisbilder und die beiden Centauren im Capitol. Aus rothem Marmor, rosso antico, bildete man später gern Bacchusköpfe und Satyrn. Das Vaterland dieses Marmors ist unbekannt. Auch bunter Marmor wurde, merkwürdig genug, zu ganzen Statuen oder zu Gewandtheilen, doch erst in den römischen Kaiserzeiten, verwendet. Seit Claudius finden sich in Rom auch Statuen in Porphyr, Basalt, Granit und Sienit, besonders bei Bildwerken, in welchen man den ägyptischen Styl nachahmte. Die Meisterschaft übrigens, mit welcher die Alten auch diese harten Steinmassen zur größten Genauigkeit, Schärfe, Zierlichkeit und Glätte zu bearbeiten verstanden, ist noch jetzt selbst den erfahrensten Künstlern ein Räthsel. Hier ist nur äußerst langsam mit vorn zugespitzten Pinkeisen, die immer neu geschärft werden müssen, vorwärts zu kommen.

Bei der Bearbeitung des Marmors dagegen können sehr verschiedene Instrumente angewendet werden, während bei der Plastik und der statuaria, sofern diese eigentlich doch nur Thonmodell ist, fast die bloßen Finger hinreichen. Ueberhaupt sind die technischen Schwierigkeiten sehr bedeutend. Die Sculptur ist Wegnehmen vom Marmorblock. Durch Zusetzen kann der Künstler hier nie sein Werk verbessern. Es wird so verfahren, daß er den Stoß fortwährend negirt. Michel Angelo pflegte zu sagen, die Statue stecke schon im Block, sie wäre nur zu befreien. Die Hauptsache geschieht mit Meißeln (ἐγκοπεύς, Luc. opp. 1, 7), welche mit dem Schlägel (σκυτάλη) getrieben werden. Die einzelnen Meißelarten, deren sich die Marmorbildner heutzutage bedienen, sind: 1) für die erste rohe

Arbeit das Spitzeisen; 2) das Zahneisen, welches nebeneinanderlaufende Streifen zieht; 3) das Platteisen zum Ziehen von Querstreifen; 4) die Raspel für Theile, denen schwer beizukommen ist; 5) der Stockhammer; 6) der Zahnhammer; 7) die Nute, um gleichlaufende Vertiefungen zu ziehen; 8) der Bohrer zu Ueberwölbungen, besonders an Haaren und Gewändern. Den Gebrauch des Bohrers führte bei den Alten erst Kallimachus um die neunzigste Olympiade ein. Ob die Alten alle übrigen, von uns angewendeten Instrumente kannten, kann ich wenigstens nicht bezweifeln. An noch unvollendeten Statuen, wie in dem todten Niobiden in München, habe ich noch die Spuren der meisten obengenannten Instrumente, namentlich das Spitzeisen, das Zahn- und Platteisen erkannt. An guten Gypsabgüssen des Laokoon entdeckte ich, ehe ich noch das Original in Rom gesehen hatte, die deutlichsten Spuren des Platteisens. Nute und Bohrer sind an den meisten Statuen leicht zu erkennen. Arbeiteten die Alten nach einem Modell, so verfuhren sie wie die modernen Künstler. Sie setzten Punkte, welche die Dimensionen nach allen Seiten und Richtungen angaben, und im Fortschreiten der Arbeit immer wieder erneuert werden mußten. An mehreren alten Statuen, z. B. an den Kolossen des Monte Cavallo in Rom, sind solche Punkte noch in warzenförmigen Erhöhungen stehen geblieben. Indessen gingen die Alten in der Regel viel freier zu Werke. Man kann behaupten, daß bei Weitem die geringere Zahl von Marmorstatuen nach einem Modell gebildet wurde. Von Pasiteles wird es als etwas Besonderes angeführt, daß er nihil unquam fecit ante quam finxit (Plin. 35, 45).

Zum Abreiben der Statuen bediente man sich des Staubes vom naxischen Schleifstein und vom armenischen; auch geriebener Bimsstein wurde angewendet. Von diesen sogleich nachher noch ein Wort, bei Gelegenheit der Gemmenkunde. Das hieß dann *σμηχεῖν, στιλβοῦν ἀνδριάντας· ἐπιλεαίνειν καὶ γανοῦν τὰ πληγέντα καὶ περικοπέντα τῶν ἀγαλμάτων* (Plut. de adul. 52). Das sogenannte, von den modernen Künstlern häufig angewendete Glanzschleifen aber, welches alle Wirkung von Licht und Schatten, allen

fleischähnlichen Ton, ja das freie Erscheinen der Kunst selbst zerstört und nichts hervorbringt, als ein unsicheres, vages Schimmern, findet sich bei den besten Statuen der Alten nicht angewendet. Dagegen suchten diese das Weiche, Fettscheinende des Marmors nicht selten durch Einreiben und Einschmelzen eines Firnisses von punischem Wachse zu erhöhen. Dies ist die *καῦσις*, vielleicht gleichbedeutend mit der vielbesprochenen circumlitio. Praxiteles erklärte nämlich diejenigen von seinen Statuen, an welchen Nicias, ein enkaustischer Maler, die circumlitio besorgt habe, für sein bestes Werk. (Vergl. Quatrem. de Q. Jup. p. 44. Hirt, 236. Völkel, Archäolog. Nachlaß 1, S. 79.) Indessen muß ich geradezu leugnen (Vaticanischer Apollo, S. 212, Anm.), daß die circumlitio des Praxiteles mit wirklicher Färbung verbunden war. Von dem Wachsfirniß scheint der gelbliche fette Ton herzurühren, welchen man an den meisten alten Statuen bemerkt, und geleugnet kann nicht werden, daß einzelne Theile auch an Marmorstatuen gefärbt worden sind, und zwar nicht bloß in den ältesten Zeiten oder in den Epochen der gesunkenen Kunst.

Einen Nebenzweig der antiken Sculptur, der sculptura, bildet die scalptura, die Kunst der Arbeit in Edelsteinen, die Kunst von Figurenbildung in edlen Steinen. Die Kenntniß ihrer Producte begreift man unter dem Namen der Gemmenkunde.

Edle Steine wurden in den ältesten Zeiten geschnitten. Erst gegen die Zeit Alexander's des Großen erreichte auch die Arbeit in Edelsteinen, die scalptura (im engeren Sinne des Wortes), ihre höchste Vollendung. Hier das Nöthigste.

Der Ausdruck Gemme ist übrigens nicht ganz richtig; besser: geschnittener Stein. Doch ist nicht vom Kunstgebrauche abzugehen. Gemma heißt bei den Römern jeder edlere Stein (Edelstein im weiteren Sinne), welcher durch Vorzüge der Härte, Farbe, des Glanzes, zum Schmucke dienen konnte. Verschieden war nur:

1. Die äußere Bestimmung der Gemmen oder geschnittenen Steine.

a) Sie war ökonomischer Art, oder es diente die Gemme dem

Bedarfe des mercantilischen oder des Gedankenverkehrs. Sie diente zum Versiegeln

aa) der Hausvorräthe oder Schätze, d. i. der *ταμιεῖα*, der Waaren; oder zum Versiegeln

bb) der brieflichen Mittheilungen.

Durch die Gemme soll aber ein Abdruck (*σφραγίς*, auch *ἐκμαγεῖον, ἀποσφράγισμα, ἐκτύπωμα*) bewerkstelligt werden. Die Gemme selbst ist zu diesem Behufe befestigt an einem Ringe oder einem Petschaft.

b) Der geschnittene Stein diente aber auch bloß zum Schmucke, ist ein Gegenstand des Luxus. So in uralter Zeit im Orient. In Griechenland tragen besonders die Musiker Ringe mit geschnittenen Steinen, daher sie von den Komikern *σφραγιδονυχαργοκομῆται* genannt werden. Gemmen dienten zum Schmuck von musikalischen Instrumenten, dann an Spangen, an Kränzen, an Diademen rc. Der Luxus nimmt zu in der Zeit Alexander's des Großen und der orientalischen Reiche seiner Nachfolger, und dauert fort unter den römischen und byzantinischen Kaisern. Da wurden noch Gemmen an Waffenstücken, besonders aber an Trinkgefäßen verwendet. Daher die gemmata potoria des Plinius und die *ψυκτῆρες διάλιθοι* bei Plutarch.

c) Gemmen dienten auch zu magischem Gebrauch als Amulette.

2. Hauptarten der geschnittenen Steine.

a) Vertieft geschnittene. Der Stein heißt dann intaglio. Er diente zum Siegeln und wurde meist in Ringen getragen; daher *δακτυλιογλύφος*, der Steinschneider, *δακτυλιοθήκη*, Sammlung geschnittener Steine.

b) Erhaben geschnittene oder Hochschnitte, ectypa scalptura bei Plinius, der cameo (Camee), camayeu, — cama-huia, vom arabischen Kamaat, d. i. caput vertexque tuberis camelini, dann Erhöhung, Relief. Nach v. Hammer jedoch vom arabischen Kamail, d. i. Blumenkelch. (Sehr zweifelhaft.) Die Cameen dienten aus-

schließlich zum Schmucke und gehören meist in spätere Kunstepochen.

c) Eine besondere Klasse bilden die sogenannten Käfersteine. (scarabaei). Die erhobene untere Seite hat, mehr oder weniger roh gebildet, die Form eines Käfers. Sie sind theils ägyptisch, theils etruskisch, theils altgriechisch. Sie dienten zu Amuletten. Nach Stieglitz sind die Scarabäen die Vorbilder der ältesten Münzformen bei den Griechen. (Plutarch. de Iside et Osiri, p. 355. B. Aelian. h. a. 10, 15.)

3. Technik.

a) Material.

α) Für die vertieft geschnittenen Steine, die Intaglien, wurden meist unsere halbedlen Steine benutzt, seltener die eigentlichen Edelsteine. Man wählte vorzugsweise durchsichtige Steine, welche, gegen das Licht gehalten, durch Reinheit, durch Feuer und Intensivität der Farbe das Auge erfreuten und füllten. Fehlte es an ganz reinen und einfarbigen, so schnitt man auch fleckige, streifige, wolkige, selbst ganz undurchsichtige. Die üblichsten Steine für Intaglien sind der Carneol (röthlich) und der Sard (bräunlich), beide sarda, sardion. Der Chalcedon, leucachates, der Jaspis, fast undurchsichtig, von verschiedener Farbe, der Lapis Lazuli, cyanus, undurchsichtig (verwandt mit dem saphirus der Alten), der plasma di smeraldo (meist bei den Alten Smaragd genannt), der Amethyst von violetter Farbe (der hyacinthus der Alten), unser trüber und fleckiger Amethyst (der amethystus), die Aquamarina (der beryllus) &c.

β) Zu Cameen, Hochschnitten, benutzte man mehrfarbige Steine, besonders den Onyx mit braunen und weißen Lagen (zonae). Bei diesen kam es vorzüglich darauf an, daß die Figuren mit einem helleren Farbentone sich von dem dunkleren Grunde abhoben. Der Sardonyx hatte außer seiner braunen und weißen Lage oder Zone noch eine dritte Lage von Carneol, letzterer oft auch betrüglich hervorgebracht noch von den Alten selbst. (Sardonyches ternis gluti-

nantur gemmis; — aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio. Plinius.)

Ueber diesen Theil der antiken Gemmenkunde vergl. besonders Haüy Traité des caractères phys. des pierres précieuses. Par. 1817. 8. Die Streitschriften von v. Köhler und Brückmann von 1801 — 1804. Böttiger, Ueber die Aechtheit und das Vaterland der antiken Onyx-Cameen. Leipzig 1796. J. R. Blum, Die Schmucksteine und deren Bearbeitung. Heidelberg, 1823.

b) Behandlung des Materials.

Die mechanische Arbeit des Steinschneidens war im Allgemeinen eine doppelte; der Steinschneider arbeitete 1) als politor, als Steinschleifer; es galt, dem Steine eine ebene, oder eine convexe Form zu geben; und er arbeitete 2) als scalptor oder cavarius. Er schnitt Figuren aus oder ein; Beides aber fließt natürlich in Eins zusammen. Auch hier muß, wie bei den Werken der Sculptur in Marmor, vorzugsweise weggenommen werden, und es bedarf harter, eindringender Instrumente, die bald spitz, bald bohrerartig wirken. Allein die Steine, die man zu schneiden hatte, waren hart, es waren meist Edelsteine; oder es waren halbedle Steine von einer Härte, daß sie nicht wie andere so ohne weitere Vermittelung mit Eisen, Stahl oder Erz angegriffen werden konnten. Die Instrumente mußten, um sie zu schärfen, bestrichen werden mit unserem sogenannten Schmirgel, oder auch mit dem Naxium, d. i. mit dem Staub, dem Pulver, dem Schleifpulver aus cyprischen Steinen, d. i. dem Pulver von Schleifsteinen, welche die Insel Cypern erzeugt. Später benutzte man auch den armenischen Schleifstein.

Nun fehlte aber noch ein Hauptmaterial, dessen sich auch schon die Alten bedienten, um auch die härteren und härtesten der edlen Steine mit sicherem Erfolg und in höchster Sauberkeit zu Gemmen zu schneiden. Das Mittel hierzu bietet der Diamant, bekanntlich der einzige Stein, welcher selbst das Glas schneidet, während die anderen harten Steine es nur ritzen. Um Gemmen zu schneiden also, bedienten sich die Alten auch besonders der Diamantspitze,

welche in Eisen eingeschlossen wurde, um nun damit wie mit einem Grabstichel zu arbeiten. Daß die Alten auch das Rad oder das Bohrwerk, wie die neueren Steinschneider, anwendeten, ist nicht zu bezweifeln. Durch ein Rad wurden die Instrumente in rasche Bewegung gesetzt, während der zu schneidende Stein an das Instrument gehalten wurde. Das Bewunderungswürdigste bei den antiken geschnittenen Steinen ist die ganz reine, gleichmäßig vollendete Politur auch in den tiefsten und feinsten Theilen, während man auch bei den besten Werken der Neueren noch immer wenigstens einzelne Striche, einzelne Ungleichheiten, Spuren des Rades oder des Bohrwerkes, entdeckt, welche bei den Alten ganz verwischt sind. Einzelnes bleibt aber für uns noch immer räthselhaft, trotz unserer so ungeheuren Fortschritte in der Technik und Mechanik im weitesten Sinne. Solche feinvollendete Arbeiten in den härtesten Stoffen, wie waren sie möglich ohne die Beihülfe des bewaffneten Auges? Eine besondere Art von Gemmen nannte man nach Plinius lenticula, d. i. Linse, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Alten schon, wenigstens für den bloßen Bedarf der Steinschneider, die Vergrößerung vermittelst der Linse gekannt haben. Hierhin gehört auch noch die Nachricht desselben Plinius, daß die Gemmenschneider, weil die Feinheit der Arbeit die Augen angriff, sich gern des Smaragds bedienten, um das ermüdete oder angegriffene Auge durch das sanfte Grün dieses edlen Steines zu erfrischen und zu stärken. Besonders gern wählte man hierzu die concaven Smaragde, weil diese die Gesichtsstrahlen mehr sammeln.

Indessen waren bei den Alten schon auch die Glaspasten sehr verbreitet, und bei den ärmeren Klassen vertraten die Glaspasten, welche übrigens Griechen und Römer gleichfalls in höchster Vollendung zu fertigen wußten, die Stelle des Siegelringes mit einem edlen Steine.

Uebrigens eröffnen uns die Gemmen überhaupt einen Blick in eine umfangreiche, gleichsam wuchernde Kunstwelt des classischen Alterthums; da sehen wir die mannigfachsten Mythen, tiefsinnige Symbole, heitere Spiele und Scherze der Phantasie, religiöse und

Cultushandlungen, Scenen des häuslichen und ländlichen Lebens, Bilder der Jagd und des Krieges, Bilder von Freud' und Leid, Geräthe, Vasen, Waffenstücke, einzelne Figuren und ganze Gruppen, und alles dies oft in dem so kleinen, engen Raume eines einzigen, kleinen Edelsteins.

II. Die Polychromie.

Auch die einfachste Darstellung der alten Technik berührt schon eine tief in das Wesen der Kunst eingehende, in neuester Zeit lebhaft besprochene und selbst von praktischer Folge begleitete Frage, die Frage nach der Polychromie der Plastik, d. h. nach der vielfarbigen Plastik. Polychromie ist hier das richtige Wort. Denn Farbe ist durch Farbe bedingt, d. h. Eine Farbe durch eine andere. Wäre Alles, was wir sehen, Himmel und Erde, grün, so wäre es eben nicht grün, es wäre farblos. Es fragt sich nicht, ob eine Statue etwa auch aus rothem Marmor gefertigt ward, oder gefertigt werden dürfe, statt aus weißem Marmor; sondern, ob sie theilweis oder ganz mit verschiedenen Farben ausgestattet, oder vollständig, und zwar der Natur entsprechend, colorirt ward.

Die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts — und ihnen folgen zum großen Theil noch heutzutage die strengeren Kunsttheoretiker — die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, sage ich, hatten obige Frage ganz einfach und bestimmt verneint. Architektur und Plastik bedienen sich nur der natürlichen Farbe des Materials, der Marmorweiße z. B. oder des gelben Erzglanzes. Die Plastik ist bloße Form, die abstracte Form, ist rein objectiv; sie überläßt den bloßen Schein der Form und den mehr subjectiven Reiz der Farbe einer besonderen Kunst, der Malerei. Sie stellt das Ewigbleibende, bloß das Begriffsgemäße; sie stellt den Begriff einer Sache dar und verschmäht den Reiz der flüchtigen Erscheinung des Wirklichen, des Vergänglichen. Sie muß dies, und muß dies gerade um so mehr, da ihr Werk ein körperliches, tastbares, ein wirkliches ist, und wenn

sie auch den Schein des Körperlichen adoptiren wollte, so würde sie aus der idealen Sphäre der Kunst in das reell Wirkliche, in die Alltagswirklichkeit hinübergreifen, ohne doch in dieser sich behaupten zu können. Eine bemalte Statue nehme ich wohl in der Ferne für einen wirklichen Menschen; ich trete hinzu, — und, es ist kalter, starrer Stein — ich bin betrogen!

Die bemalte Statue hat alles Widerwärtige, Unheimliche der Wachsfigur, sie ist, wie diese, ein lebendiger Tod oder ein todtes Leben. Dagegen wird wenig zu erinnern sein. Herder, in der Abhandlung „Plastik" davon ausgehend, daß der Sinn des Auges an sich gar keinen Körper, sondern bloße Fläche fasse, und erst durch lange Erfahrung, durch Combinationen und Gewohnheit auch an der Fläche den Körper, die Form, erkennen lerne, hatte den Satz aufgestellt, daß die Plastik eben gar nicht für das Auge, sondern für den einzigen uns zur Wahrnehmung eines Körpers gegebenen Sinn, d. i. für den Tastsinn, für die tastende Hand arbeite. Die Plastik verschmähe daher die Farbe. Von der tastenden Hand wird diese, die Farbe, nicht wahrgenommen, — und würde sie es, so wäre sie für dieselbe nicht Farbe, sondern etwa Haut, eine fremdartige Kruste, welche die reine Form unterbricht, die dahingleitende tastende Hand nur hemmt. Die Griechen aber, die das plastische Werk ansahen, werden am wenigsten dieses Wesen der Plastik verkannt, werden es am treuesten festgehalten haben.

Das änderte sich in neuerer Zeit. Quatremère de Quincy zuerst unterwirft die Sculptur mit verschiedenem Stoffe, in Gold und Elfenbein, einer genaueren Prüfung und zieht daraus Resultate für die antike Plastik überhaupt. Zu jenen vereinzelten Notizen der alten Autoren oder jenen Spuren von Färbung an Antiken, von gewissen Farbentönen der Erze, kamen die nähere Beachtung einer Diana aus Herculanum, einer Venus aus Pompeji, dazu dann die colorirten etruskischen Reliefs und endlich, was den Ausschlag gab, die Untersuchungen von Hittorf und Semper und Anderen mit ihrer Hypothese einer vollständigen bunten Bemalung der alten Tempel, selbst wenn sie in dem kostbaren weißen Mar-

mor aufgeführt waren, eine Hypothese, welche natürlich eine gleiche Behauptung für die Plastik in sich schloß. Entgegengekommen waren wenigstens diesen neuen Ansichten unsere — politischen und kirchlichen — Restaurationen des Mittelalters. Man hatte gefunden, daß auch unsere sogenannten gothischen Dome ursprünglich vollständig und bunt ausgemalt waren, daß die altdeutschen Holzschnitzwerke, daß die Figuren auf Grabsteinen, daß die Heiligenbilder bemalt gewesen, jener zahllosen Madonnenbilder mit weiblichen Gewändern nicht zu gedenken. In diesem Sinne verfährt man nun auch bei der Wiederherstellung kirchlicher Gebäude und Sculpturen, oder bei der Schöpfung neuer Werke im altem Styl. (So der Kölner und Bamberger Dom; so jetzt selbst in Frankreich.) Und so ward nun frisch drauf los angestrichen und beschmiert, ohne auch nur zu bedenken, daß damit jenen Riesenwerken unserer Vorzeit gerade Das genommen wird, wodurch sie noch eine erhebende Sprache zu uns reden, das Gepräge nämlich einer Vorzeit, einer großen Vergangenheit. Das ehrwürdige graue Haar des Alters wird durch die blonde Perrücke eines alten Gecken oder durch eine buntscheckige Narrenkappe verhüllt.

Bald trat jener frischen extremen theoretischen Ansicht über griechische Sculptur das entgegengesetzte Extrem gegenüber, und wußte sich auch bei der überwiegenden Mehrzahl der heutigen Archäologen geltend zu machen. Die griechische Sculptur, die griechische Plastik war, wie die Architektur, eine polychromatische, eine vielfarbige. Die griechische Statue war vollkommen bemalt, ausgemalt; denn dem unverhüllten menschlichen Körper wie dem Gewande war die natürliche Farbe gegeben, Carnation oder Localfarbe des Gewandstoffes. Dieses Weiß des Marmors, der Marmorstatue, war dem Griechen zu einförmig, zu kalt, zu abstract; von einer bloßen abstracten Form wußte er überhaupt nichts. In seinen Kunstschöpfungen suchte er die völlige, frische Naturwahrheit wiederzugeben, in aller Lebendigkeit und Heiterkeit des Farbenspiels. Hatte er eine Marmorstatue, eine Statue aus dem schönen parischen Marmor, mit Geschick und Glück fertiggehauen, so bemalte er diese

noch oder ließ sie von fremder Malerhand bemalen; der weiße Marmor erhielt nun ein Gesicht, die rothweiße Farbe des Fleisches, rosige Wangen oder blasse, frischrothe Lippen, blaue oder braune Augen, so die übrigen nackten Theile, auch wo diese bekleidet waren, ein rothes, oder grünes oder blaues Gewand, und so fort und fort.

Hierüber sind folgende Bemerkungen zu machen:

1) Eine vollständige Bemalung von Architektur- und Bildwerken ließe sich nun wohl in den ältesten Zeiten annehmen, wo in der Regel alle Künste noch ein unzertrennliches Ganzes bilden, die Natur noch am Gebäude, die Malerei an beiden haftet. Das sehen wir ja in Aegypten, und zugleich muß zugestanden werden, daß auch später noch, als jede Kunst schon selbstständig geworden war, ein gewisses trauliches, aus ursprünglicher Verwandtschaft noch herrührendes, Gegeneinanderneigen zu erkennen ist; aber, wohl gemerkt! ohne Gefahr confuser Vermischung konnte dies nur da geschehen, wo eben jede Kunst für sich, auf's Strengste, ihrer eigenthümlichen Natur gemäß, ganz specifisch ausgebildet worden war. Dies war nun freilich eben in Griechenland der Fall.

2) Gewisser malerischer Momente kann auch die strengste, die abstracte Plastik nicht entbehren. Gar Vieles, was reell auszudrücken die Härte ihres Stoffes verwehrt, stellt die Plastik scheinbar dar durch Wirkungen von Licht und Schatten, also malerisch; dies besonders an Haaren und Gewändern. Viele der schönsten Statuen üben nur nach Einer Seite hin ihre volle Wirkung aus. Mehrere Statuen zusammen, die Gruppe, nähern sich dem Relief, der Fläche, dem Gemälde; die Gruppe hat einen Hintergrund oder setzt ihn voraus, sie nähert sich also einer Fläche, einem Gemälde. Die Statuen der Giebelfelder eines Tempels haben sogar ihren Rahmen. Licht und Schatten! wie wenig fehlt da noch zur Farbe, zur Färbung der Statue? Sehr wenig, und in diesem Wenigen sehr viel!

3) Das Material kommt gar sehr in Betracht. Bilder oder Architekturstücke aus Granit, Porphyr, aus Sienit haben die [illegible]ter nicht bemalt; wohl aber Bilder aus Holz, Sandstein und [illegible]n. So bedurften griechische Tempel aus Tuffstein eines

Stuccoüberzuges, und dieser dann begreiflicher Weise einer Farbe; und wenn er nur die natürliche des Marmorstucco's behielt, d. h. weiß, so war es doch ein anderer Ton, als der natürliche des Gesteins. So, denken wir uns, waren noch Holzschnitzbilder bemalt, und vollständig bemalte Terracotten liegen noch vor Augen. Die schönsten griechischen Mustertempel aber sind aus weißem Marmor, die Mehrzahl der Statuen und Reliefs aus Marmor oder Erz. Beides ist das eigentliche Material der griechischen Plastik im weitesten Sinne, der Sculptur und der Bildgießkunst. Das Erz aber verwehrt seiner Natur nach jede Bemalung; es macht eine vollständige Bemalung geradezu unmöglich, und jener dem wirklichen, lebendigen Athletenkörper sich annähernde Ton war nicht der herrschende, und auch wo er wirklich angewendet wurde, war er weit entfernt von einem vollständigen und naturtreuen Colorit.

Die Erzstatue (die Bronze=, Kupfermünze) bekam schon im classischen Alterthume durch natürliche Oxydirung eine Art feiner, ja feinster Art von Haut (patina), eine zarte grünliche Bekleidung kann man sagen, eine grünliche Färbung, welcher grüne Ton um so schöner wurde, je älter die Statue wurde und je auserlesener die Erzmischung gewesen war. Das ist wohl die nobilis aerugo des Horaz. Statuen dieser Färbung wurden schon von den Alten selbst den späteren und neueren vorgezogen; ja Plinius erzählt, daß man diesen grünen Rost selbst künstlich zu bewirken wußte! — Aber wären damit grüne Götter, Heroen und Athleten gemeint?

Interessant ist eine Stelle in Reichard's Naturgeschichte (III, 2. S. 245 ff.): „Die tiefe Schwärze mancher Hindus machte einen ganz besonders starken Eindruck auf den englischen Bischof Heber. Die Mannschaft eines Hinduschiffes beschreibt er als äußerst schwarz, aber gut gebaut, mit guten Gesichtern und schönen Zügen. Die Mannschaft eines anderen Hinduschiffes hatte nach demselben die dunkelste Schattirung von antiker Bronze; dies in Verbindung mit den antiken Formen und den wohlgestalteten Gliedmaßen machte vollkommen denselben Eindruck, wie griechische Statuen aus Bronze. Diese tiefe Bronzefarbe ist von Natur aus dem menschlichen Auge

angenehmer, als die weiße Haut der Europäer, da es uns selbst bei dem ersten Anblick nicht mißfiel, während eine helle Farbe bei den Hindus den Gedanken an Krankheit hervorruft."

Ist damit nicht übereinstimmend, daß die Erzgießkunst als die mehr männliche, die Sculptur aus Marmor als die mehr weibliche Kunst gilt? Auf Vasen älteren Styls sind die weiblichen Figuren weiß, die männlichen bleiben schwarz. Der Gegensatz ist da, aber ein ganz allgemeiner, abstracter, und durchaus nicht mit eigentlicher, individueller Färbung zu verwechseln.

Was beim Erz der bloße Stoff, die Natur desselben, unmöglich macht, eine eigentliche Bemalung nämlich, verwehrt beim Marmor die Schönheit, die natürliche Schönheit dieses Materials, die blühende Weiße, das Helldurchscheinende, das Weiche und doch Compacte. Dieselbe Rücksicht wird von dem die Natur überall schonenden Griechen das Elfenbein gefordert haben.

4) Weiter kommt die Dimension des Bildes, der Architektur in Betracht. — Einem Grabstein, einem Denkstein, einem kleinen Schrein oder Hauskapellchen für das Bildchen eines Hausgottes, oder einem Schreine für Reliquien der Familie, gönnen wir gern auch zierlichen Farbenschmuck — ein großer überwölbter Tempel aus Marmor, eine größere Statue aus Marmor, kann nur Anstreicher, Klecksser und Schmierer beschäftigen. So befreunden wir uns wohl auch mit einer schönen bemalten Terracottenfigur; das ist ein bescheidenes Kleinod, eine Art Gemme, ein zierliches Nippstück. Die größeren bemalten Thonfiguren auf etruskischen Sarkophagen sind schon widerwärtig, und nun denke man sich vollends einen farnesischen bemalten Hercules, die Kolosse auf dem Monte Cavallo in Rom bemalt, fleischroth angestrichen — unmöglich können wir dem Griechen die Arbeit eines solchen Scheusales zumuthen. Vergegenwärtigen wir uns nur die kolossalen, bemalten Holz- oder Steinbilder des heiligen Christoph! Ungeheuerlich und barbarisch ist schon eine bloße gemalte Figur in kolossalem Maßstabe, wenn sie nicht bloß für den Anblick aus weiter Ferne berechnet ist. Und nun noch die volle Körperlichkeit der Statue dazu!

5) Die Bestimmung der Statue. Die ältesten eigentlichen Cultusbilder waren wahrscheinlich vollständig bemalt. Das forderte schon ihr Stoff, ihre ganze Gehabung, wie wir später sehen werden, und das Bedürfniß des Volkes, namentlich ehe dieses mit höheren Gestaltungen der Kunst, mit eigentlichen Göttern, schon vertraut geworden war. Dem Volke kann, insofern es Götzen bildet, nichts derb, stark, bunt und wirklich genug sein. Was fangen wir aber nun mit den unzweideutigen Spuren von Färbung an, welche sich an antiken Marmorstatuen noch erhalten haben?

Als Beispiel diene uns die Marmorstatue der Diana aus Herculanum. Sie ist im alten hieratischen Style gehalten, kann daher wohl noch für ein Cultusbild angesprochen werden. Sie ist mit ihren Farben abgebildet bei Raoul Rochette, Peintures antiques inédites 1836, tab. 7, und ich selbst habe das Original genau untersucht. Die Statue ist aus schönem weißem Marmor, und reine Marmorweiße zeigen uns auch Angesicht, Arme und Füße, und die Hauptmasse der Gewandung. Nur die langen Haare sind gelblich und waren einst vergoldet, auf ihnen ruht ein weißes Diadem mit goldenen Buckeln. Die Sandalen und ihre Bänder, und der schmale Saum des Untergewandes sind rosenroth; ein gleicher Saum, aber noch mit Gelb gesäumt — d. i. ursprünglich wohl Gold — und mit Palmetten besetzt, schmückt das Obergewand, wie der Halter des Köchers carmoisinroth mit weißen Buckeln ist.

Wir sehen also, der Schmuck der Farbe findet sich nur an dem Theile, der selbst dem lebendigen Körper nur zur schützenden Hülle und zum äußerlichen Schmucke dient, und schmückt ihn da, wo der Schmuck so recht den Schmuck als solchen bezeichnet und scharf abtrennt vom lebendigen Leibe, vom menschlichen Organismus, d. h. am Saume des Gewandes. Die Farbe schmückt den Theil der Statue, der streng genommen außerhalb des Bereiches der Sculptur liegt. Dasselbe gilt vom Haupthaare. Was aber lebendiger, pulsirender Organismus ist, was nackter Körper (das ist ja auch das Angesicht), was nicht todter Stoff ist, das behält die natürliche Farbe des Steines, des Marmors ungetrübt.

Nach beiden Seiten hin konnte man weiter gehen: a) Man konnte — was aber gewiß bei großen Statuen nicht geschah — dem Gewand noch eine größere Fülle von Farben geben; b) die Färbung der Haare dehnte man wohl hie und da auf die Augenbrauen aus, doch nur zu einem einfachen Linienzuge; c) ein Theil des menschlichen Angesichts hat nicht die schwebenden, allumfassenden, durchscheinenden Farbentöne der feinsten Organisation, sondern einen scharf abgesonderten Localton: — die Lippe. So färbte man auch wohl diese, oder an Bronzestatuen versilberte man sie. Letzteres lehrt zugleich, daß es hierbei nicht auf gewöhnliche Illusion und die prosaische Naturtreue abgesehen war. So wurde auch wohl der Augenstern ausgemalt; an kolossalen Tempelstatuen und an Bronzebildern erhielt der Augenstern durch ein geeignetes Material wohl selbst ein dem Licht, dem Blick, dem Blitz des Auges Entsprechendes. — Kränze endlich, Diademe, Waffenstücke, gewisse Attribute — alles dies unorganische Außendinge — wurden auch Marmorbildern aus vergoldetem Metalle beigegeben. Bei alledem blieben die Theile des Fleischtons, der Carnation, ungefärbt, und erhielten höchstens durch einen „enkaustischen Wachsüberzug einen mehr gelblichen Schein und größere Weichheit" (Schorn, S. 147).

Die angeführte Dianenstatue kann uns zugleich als Muster des Verfahrens dienen, welches die Griechen bei ihrer Architektur anwendeten.

In dem großen Ganzen des Gebäudes, in den herrschenden Formen und Flächen, in den Grundtheilen, dem eigentlichen Körper des Gebäudes, blieb der weiße Grund herrschend, jenes wurde aus Marmor construirt oder mit Stucco überkleidet. Dem Fries und dem Giebel dagegen fügte man buntes Schmuckwerk bei, zu dem Zwecke, gewissen Gliedern der Architektur mehr Relief zu geben, sie vom weißen Grunde abzuschneiden und hervorzuheben, oder um durch Farben die Abwesenheit oder die Schwäche eines Reliefs zu ersetzen. (Vgl. Raoul Rochette, S. 414.)

Bei alledem ist Folgendes wohl zu beachten. Die griechische Statue, wie sie nun vor uns steht, entspricht wirklich dem strengsten,

theoretischen Begriffe der Plastik, auch wenn wir sie gefärbt denken; die moderne Statue, sei sie auch völlig farblos, entspricht ihm nicht. Sie ist schon in Formengebung, in Ausdruck und Stellung malerisch im vollen Sinne des Wortes; unruhiger in der Stellung, affectvoller im Ausdruck, weichlicher, gebrechlicher, unsicherer, unwahrer! Ist aber der reinen strengen Form vollkommen Genüge geschehen, steht diese einmal in sich geschlossen und mit dem Gepräge des Naturwahren, des Begriffsgemäßen, des rein Urmenschlichen da, so kann ihr eine weitere Zuthat an Schmuckwerk und Farbe gleichgültig sein, sie nimmt der Form nichts, weil sie ihr auch nichts geben kann.

Aehnlich ist es auf dem Gebiete der Moral. Der in sich vollendete Mann kann sich wohl ungescheut auch dem bloßen Genuß des Augenblicks hingeben und eine menschliche Schwäche sich erlauben; sein inneres Capital ist groß genug, um nicht sogleich zum Bettler zu werden. Ja die Tugend selbst bedarf der menschlichen Schwäche, der liebenswürdigen Menschlichkeit, sie ist die Grazie der Tugend; wer sie in ihrer ganzen Strenge und unter allen Verhältnissen bewahren und darstellen wollte, würde zum abschreckenden Tugendpopanz, er wäre Pedant.

Goethe sprach in seiner Farbenlehre (W. 52, S. 340 ff.) von dem instinctmäßigen Streben in der Kunst zur Farbe. „Man darf nur täglich beobachten," sagt er, „wie Zeichnungslustige von Tusche oder schwarzer Kreide auf weißem Papier zu farbigem Papier sich steigern, dann verschiedene Kreiden anwenden und endlich in's Pastell übergehen." Doch ist hiergegen zeitig und nachdrücklich Einsprache zu thun; dergleichen ist der gerade Weg zum bloßen Dilettantismus, und was mit diesem identisch ist, zur Pfuscherei.

Aber Eins kann ich nicht verhehlen, und darauf lege ich für meine Person Gewicht: das ist die Natur des südlichen Himmels. Schon im südlichen Italien ist der Schatten nicht blos die Abwesenheit, die bloße Negation des Lichtes, nicht das bloße Grau oder Schwarz. Da sehen wir den Schatten blau oder violett, und das Licht färbt sich nicht selten zu einem goldig gelben Ton. Dies

muß um so mehr, um so entschieden wärmer, in Griechenland der Fall sein.

Weiter! Denkt man sich die völlig farblose Marmorstatue in der Mitte der heiteren, bunten Naturumgebung Griechenlands und des griechischen Lebens, so steht sie selten vereinsamt und fremd da, aber umgekehrt freilich auch sie verschwindet, verliert sich völlig bemalt, sie geht im Farbenraum unter. So kann man auch jenen goldenen Schmuck und die lichten, hie und da verwendeten Farbentöne als eine zarte Vermittelung des Ewigbleibenden in der Statue mit dem bunten Glanze in der Erscheinung, als sanfte Uebergänge aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunst in das helle Gebiet der Wirklichkeit gelten lassen. Sie öffneten das Kunstwerk gegen die Einbildungskraft des Beschauers, lockten auch das blödere Auge durch den Zauber eines bunten Sinnenschauens in die ernstere Betrachtung des höheren poetischen Schauens. Eine bunte Irisbrücke verbindet den Sitz der Olympier mit der Erde.

Was aber folgt aus allem Diesem für die heutige Kunst? Ich meine damit nur die Plastik! Einfach dieses: daß wir keine Griechen sind. Wir sollen daher nicht nachahmen wollen, was nur dem Griechen erlaubt und möglich war. Zudem haben wir nun einmal vom Baum der Erkenntniß gegessen, wir wissen, daß die Plastik ihrem Wesen nach farblos ist; und wir haben dies von denselben Griechen gelernt. Uns fehlt die glückliche, naive Unbefangenheit; gegen besseres Wissen und Gewissen aber verfahren, kann moralisch nur zum Himmel, ästhetisch nur zur Abgeschmacktheit führen. Es ist hier, wie mit manchen Vorstellungen und Phantasieen des religiösen Bewußtseins. Lasse man sie dem unbefangenen Gemüthe; aber sie bei völlig klarer Vernunft und mit der ruhigen Verstandesüberzeugung entweder ihres wahren, nur nicht verstandenen Urgrundes und Sinnes, oder ihres Irrthums, hervorheben wollen als das Wesentliche und Vernünftige, in ihnen die einzige Richtschnur unseres Handelns, unseres Lebens erkennen oder von Anderen fordern, ist Wahnsinn, wiewohl meistens Tollheit mit Methode. Endlich — um noch mit Einem Worte auf Griechenland zurückzukommen —

hat die griechische Kunst selbst in ihren Fortschritten immer mehr die letzten Spuren von Farben abgestreift, und kehrte erst in den letzten Zeiten des Verfalls, und hier dann freilich mit den geschmacklosesten Mitteln, zur farbigen Sculptur zurück.

Drittes Kapitel.

Von der Composition der griechischen Plastik.

I. Von den Verschiedenheiten der Composition als Statue, Gruppe und Relief.

Die griechische Plastik hat durchweg religiöse Bedeutung, und nur erst sehr spät ließ sie sich dazu herab, rein weltlicher Schmuck, d. h. um in unserer Sprache zu sprechen, Cabinetstück zu werden. Die älteste und durch alle Zeiten hindurch vorwiegende Bedeutung des plastischen Bildwerks ist daher das Götterbild. Und insofern der Gläubige in diesem Götterbilde den lebendigen Gott selber anschauen wollte, ist die ursprünglichste und naturgemäßeste Form des plastischen Bildwerks die einfache Statue.

Die Statue als solche hat auch dann, wenn sie sich bereits von allen architektonischen Einflüssen befreit hat, ihrer innersten Natur nach eine sehr enge Grenze. Rein für sich dastehend, herausgerissen aus dem Verkehr und Zusammenhange mit aller äußeren Umgebung und mit gleichgearteten Wesen, liegt in ihr wesentlich der Begriff des Alleinseins, der Abgeschlossenheit, der Selbstständigkeit, der fest auf sich beruhenden Selbstgenügsamkeit. Ruhe, kampflose Hoheit, Situationslosigkeit ist daher unverbrüchliche Eigenthümlichkeit der Statue als solcher. Die Statue ist so zu sagen immer nur episch, höchstens in ihrem Gefühlsausdruck lyrisch, nie-

mals aber ist sie dramatisch, d. h. niemals ist sie in lebendiger That und Handlung, niemals die Darstellung des vollen oder ganzen, und darum wesentlich kämpfenden Menschenlebens.

Das Bereich der Statue ist freilich groß und gewaltig, denn die griechischen Götter, die kampflosen, leichtlebenden Götter, und das ganze antike Leben in seiner plastischen Anschaulichkeit, in seiner behaglichen Ruhe und Fülle ist ja in seiner herrlichsten Entfaltung dieser kampflose Genuß der eigenen Schönheit, Hoheit und Sinnenfülle. Aber nichtsdestoweniger kann die Statue allein für sich nicht den ganzen Umfang der plastischen Kunst umfassen. Die Plastik, als das lebendige und ganze Abbild des menschlichen Lebens, muß, so weit sie es nur immer vermag, ebenfalls fortschreiten zu Kampf und Handlung, zu lebendigem Verkehre. Dies ist der Grund, warum die Statue von ihrer einsamen Höhe herabsteigt und sich entschließt, mit anderen Statuen sich zu verbinden. Diese Verbindung mehrerer Statuen zu einem gemeinsamen, fast möchte ich sagen gesellschaftlichen Ganzen, ist es, was man Gruppe nennt. Und diese Gruppe führt sodann ganz von selbst noch zu einer weiteren Gattung der plastischen Kunst, zum Relief.

Wir haben beide Gattungen, die Gruppe sowohl wie das Relief, hier noch einer näheren Betrachtung zu unterwerfen.

Was also zunächst die Gruppe anlangt, so ist die innere Nothwendigkeit ihrer Entstehung von uns bereits aus dem Wesen der plastischen Kunst abgeleitet worden. Dabei ist nun aber nicht zu übersehen, wie auch äußerlich in der religiösen Bestimmung der griechischen Statue der ganz natürliche Ausgangspunkt für größere Gruppenbildungen gegeben war.

Im griechischen Tempel stand nicht blos Ein Götterbild, sondern zu dem eigentlichen Tempelgotte, dem das Heiligthum geweiht war, schaarten sich bald die anderen verwandten Götter. Und so verschieden diese nun an sich sein mochten, so mußten doch diese Statuen im Tempel und um den Tempel auf eine Art aufgestellt werden, welche dem Auge wohlgefiel und zugleich in harmonischer Uebereinstimmung mit der Architektur stand.

Diese äußere Verbindung, die allerdings zuerst nur für das Auge berechnet war, führte folgerichtig alsbald auch zu einer inneren Verbindung. Man suchte nur solche Statuen zusammenzustellen, die auch von innerer verwandter Bedeutung waren. Der Mythus selbst und ganz besonders die Bedürfnisse des Cultus boten hierzu die willigsten Motive.

Dem Zeus tritt seine Göttin, die Here, zur Seite, der Aphrodite Eros, dem Heros die Göttin Pallas Athene, welche ihn schirmt. Andere Götter- oder Heroenbilder lassen sich kaum gesondert denken, wie das unzertrennliche Brüderpaar der Dioskuren, oder die beiden Göttinnen Demeter und Kora, Mutter und Tochter, Aphrodite und Adonis. So bildeten sich bald Gruppen, wo erst mehrere Figuren ein Ganzes, gleichsam nur Eine Figur bildeten oder gesellschaftlich nebeneinander getreten waren. Jene hatten oft eine gemeinsame Basis, diese gesonderte Fußgestelle, und in beiden Fällen war nun schon die Eine Hauptklasse der antiken Gruppe gegeben, welche von einem sehr feinsinnigen Archäologen sehr passend die *gesellschaftliche* Gruppe genannt ward. Von jener Art war Latona mit ihren Kindern von Praxiteles, eine thronende Juno, neben ihr stehend Minerva und Hebe. Hierher gehören auch die zahlreichen Quadrigen mit ihren Siegerstatuen in Olympia und viele andere Werke. Eine gesellschaftliche Gruppe auf gesonderten Fußgestellen war jene berühmte Homerische Gruppe des Onatas zu Olympia, waren die Parzen neben dem Jupiter und Apollo Moiragetes im Neptuntempel zu Delphi, die Argonauten des Lycius, die vaterländischen Heroen der Tegeaten aus der lacedämonischen Beute zu Delphi, und — ein Lieblingsgegenstand der antiken Plastik — Apollo von dem Chore der Musen umgeben. Doch konnte dieser letzte Gegenstand schon in eine zweite und höhere Klasse der antiken Gruppirung übergehen, wenn nämlich Apollo als Chorag (Chorführer) den Tanz und Gesang der Musen leitet. Die Figuren waren hier nicht mehr blos gesellig zusammengetreten, sie waren nicht nur ein Nebeneinander und Beieinander, sie standen in dem lebendigen Wechselverhältniß der Activität und Passivität, der Wirkung und

Gegenwirkung, zu einander, sie bereiteten die dramatische Gruppe vor. Von dem entschiedensten Einfluß war nun hier das griechische Drama, dessen ältesten handelnden Gestalten selbst mehr nur zu einer gesellschaftlichen Gruppe zusammengetreten waren, wie noch in dem Prometheus und den Hiketiden des Aeschylus zu erkennen ist.

Auf der anderen Seite wurde die dramatische Gruppe gefordert durch den architektonischen Bedarf, das Giebelfeld des Tempels zu schmücken. Denn die Außenseite des Tempels gehörte der bewegten, thatenreichen Götter- und Heroenwelt an, wie das Innere dem ruhigen Sein des Gottes selbst. Um den starken Massen von Licht und Schatten im Säulenwerk und Gesims des Tempels zu entsprechen, mußten die Figuren hier in völliger Rundung erscheinen, so daß die Tempelsculpturen des Giebelfeldes als völlige Gruppen, ja als Gruppen im höchsten Sinne der Bedeutung zu betrachten sind. Im Uebrigen sondern sich auch die dramatischen Figuren in jene drei Formen der blos gesellschaftlichen Gruppe. Sie sind einmal wie zu einem einzigen Körper verbunden, die seltenste und bedenklichste Art der dramatischen Gruppe, der Triumph derselben: Laokoon und seine Söhne. Zahlreiche Gruppen von Nymphen und Satyrn, von Kämpfenden und Siegern gehören gleichfalls in diese Klasse. Selten ist hier die Dreizahl überschritten, nach der alten dramatischen Regel: ne quarta persona loquatur! Und der Sinn des Griechen für Klarheit und Bestimmtheit ging hierbei in seiner Scheu vor allem Verworrenen nicht selten so weit, daß die eine Figur blos symbolisch angedeutet wurde, und gleichsam nur eine sichtbare Interpretation der Handlung, der bewegten Stellung der Hauptfigur war. Ein sehr charakteristisches und lehrreiches Beispiel hiervon sehen wir an den Gruppen des Hercules im vaticanischen Museum, welche den Kampf mit Diomedes und Geryon vorstellen. (Mus. Pio-Clem. 2. S. 7.) Hercules ist in der gewaltsamsten Attitüde des Kampfs gebildet, und seine Gegner in winziger Zwerggestalt. — Andere Gruppen waren nicht so eng verbunden, aber auf einer gemeinschaftlichen Basis errichtet, welche manchmal, wie in dem sogenannten toro farnese, selbst die Stelle einer bedeutungsvollen Scenerie vertrat.

Eine der merkwürdigsten dramatischen Gruppen auf gesonderten Basen stand wohl auf dem Helikon: Orpheus und neben ihm Telete in der Mitte, dann rings im Kreise Thiere aus Stein und Erz, welche sein Gesang herbeigelockt hatte. (Paus. IX, 30.) Manchmal wurden wieder mehrere Gruppen zu einer großen Gesammtgruppe verbunden, wie dies nach meiner Vermuthung bei dem Triumphzuge des Achilles von Skopas der Fall war. Ein Hauptgrundsatz der dramatischen Gruppe aber war, die Hauptperson als solche schon dem ersten flüchtigen Ueberblicke erkennbar zu machen. Es war dies das einzige Mittel, die Gruppe äußerlich schon als einen von Einem Punkte ausgehenden lebendigen Organismus darzustellen. Die tragische Bühne befolgte dasselbe Princip, und gab der ersten Rolle, dem Protagonisten, den höchsten Kothurn und die durch den Onkos erhöhte Maske.

Ein zweiter Grundsatz, mit diesem auf's Engste verbunden, ist der der Symmetrie. Alle Gruppen der modernen Künstler, welche nicht nach dem Muster der alten construirt wurden, sind im Innersten verfehlt, und schon die älteren Versuche, die Gruppe der Niobiden zu ordnen, lehren, zu welchen Abgeschmacktheiten es führt, wenn man in einer Kunst nach modernen Begriffen verfahren will, welche zu schaffen und ihrer strengen Idee gemäß durchzuführen, nur dem griechischen Alterthume vorbehalten war. Alle modernen Plastiker, diejenigen abgerechnet, welche bescheiden genug waren, sich als bloße Schüler der Alten zu betrachten, und in dieser rühmlichen Bescheidenheit ihrem Meister auch dann zu folgen kein Bedenken trugen, wenn sie seine Absicht nicht ganz durchschauten, alle modernen Plastiker haben gerade in ihren künstlichsten Gruppirungen nichts geleistet, als den handgreiflichen Beweis, daß sie nicht wissen, was ein Gruppe ist und was sie sein kann.

Ganz verkehrt ist es, eine Gruppe im modernen Sinne malerisch anordnen zu wollen, d. h. so anzuordnen, daß durch Vor- und Zurückweichen der Figuren, durch die Andeutung einer größeren oder geringeren Form eine gewisse Täuschung hervorgebracht

wurde; ein Fehler, in welchen noch Canova *) verfallen ist. Der Plastiker hat Licht und Schatten nicht in seiner Gewalt, wie der Maler, der seinen Figuren, seinen Landschaften sogar ein künstliches Licht giebt, und die magische Wirkung der Luftperspective ist für den Plastiker ganz und gar verloren. Ferner: welchen Standpunkt auch der Beschauer eines Gemäldes wählen mag, die Anordnung der Figuren bleibt dieselbe, während bei einer plastischen Gruppe jeder veränderte Standpunkt des Beschauers eine ganz neue Gruppe, so zu sagen eine Unzahl von Gruppen, hervorruft, welche alle im Voraus zu berechnen und für jeden erdenklichen Standpunkt leicht übersehbar und gefällig zu ordnen, über die Grenzen der Möglichkeit hinausgeht.

Schon bei einer einzelnen Statue ist ein von allen Seiten gleicherfreulicher Anblick etwas sehr Seltenes. Die Alten ordneten daher ihre Gruppen in einem anderen Sinne malerisch, oder vielmehr reliefartig an, so, daß sie dem Beschauer nur Eine Seite des Betrachtens frei ließen. Jene halbkreisförmig aufgestellte Gruppe des Lycius war darauf berechnet, daß der Beschauer in die Mitte der Figuren treten, sich rechts und links in dieser ehrwürdigen Versammlung umsehen sollte; aber außer diesem Kreise war gewiß keine malerische Totalansicht zu gewinnen. Keine Figur durch die andere darben zu lassen, war hierbei Hauptgesetz, sowie auch auf der griechischen Bühne jede verworrene Gruppirung vermieden wurde, ja bei der geringen Tiefe des Prosceniums unmöglich war, indem hier jede Gestalt frei und ungehindert neben der anderen zu stehen kam. So stellte man nun auch die Felder der plastischen Gruppe gern in Einer Linie auf, Figur neben Figur, und die Hauptfigur in die Mitte. Aber dabei konnte der Grieche noch nicht stehen bleiben. Die Statue ist ein Wirkliches, ein wahrhaft Körperliches, nicht wie die Figur eines Gemäldes nur der Schein eines Körpers. Der Raum, in welcher sie steht, ist kein scheinbarer, keine bloße Täuschung von

*) Und in neuester Zeit auch wieder Rauch in der sculpirten Basis seines Friedrichdenkmals. A. d. H.

Nähe und Ferne, er ist wirkliche Räumlichkeit. Da werden aber nun sogleich von Seiten des Beschauers Forderungen laut, welche theils nicht befriedigt werden können, theils, wenn sie befriedigt wurden, das Kunstwerk als solches zerstören mußten. Er verlangt nicht blos Wahrheit, innere Wahrheit mehr von der einzelnen Statue, sondern die Wahrscheinlichkeit in ihrem thätigen Verhältnisse zu den übrigen Statuen, einen Schein der Wirklichkeit in Beziehung der ganzen Gruppe auf den Raum, der sie umgiebt. Die meisten Niobiden sind in der raschen Bewegung der Flucht begriffen, sie müssen also eine bedeutende Strecke vor sich haben, damit ihre Bewegung und ihre Raschheit anschaulich werde. Fast alle Köpfe sind ferner nach Oben gerichtet, von wannen das tödtliche Geschoß kommt. Hirt stellte sogar die unsinnige, aber noch jetzt von Manchen festgehaltene Behauptung auf, die beiden Götter Apollo und Diana hätten ursprünglich nicht gefehlt, wären als Theile der Niobidengruppe in Florenz zu betrachten. Nach solchen Begriffen könnte man zur Anordnung der einzigen Nebengruppe den ganzen Schwetzinger Garten brauchen, um die Figuren nach den gewöhnlichen Forderungen der Wahrscheinlichkeit gehörig zu vertheilen, und in der Mitte wäre erst noch ein Thurm zu erbauen, um die beiden Götter in eine Höhe zu bringen, nach welcher man wie in die Wolken des Himmels mit gehobenem Haupte blickt; denn die beiden Minarets der Schwetzinger Moschee reichten nicht hin. Man sieht aber auch, daß sich auf diese oder ähnliche Art die ganze Gruppe eigentlich verlaufen hätte und als ein Ganzes gar nicht mehr existirte.

Gegen dergleichen prosaische Anforderung schützt nun der Grieche seine Gruppe durch die symmetrische Ordnung.

Die enge Verknüpfung der griechischen Plastik mit der Architektur machte die symmetrische Composition in gewissen Fällen zur unnachsichtlichen Bedingung, und da dieselbe zugleich den sichersten Weg eröffnet, um mehr als Eine Klippe zu vermeiden, so haben wir große Statuenvereine, sobald von griechischen die Rede ist, immer symmetrisch geordnet zu denken. Die Statuen der symmetrischen

Gruppe sind auf einen idealen Boden gerückt, sie haben nichts mehr gemein mit prosaischer Wirklichkeit oder dem Trugbilde derselben. Einer neuen Ordnung der Dinge gehorchen sie, wo kein Gesetz mehr in seiner vollen Strenge gilt, als eben das der Symmetrie. Die plastischen Formen haben sich gewissermaßen zur mathematischen Formel zusammengefunden, ihre gegenseitigen Verhältnisse sind geometrisch und architektonisch construirt. Es kommt nur darauf an, daß wir diese Formel zu lösen, uns in den Zauberkreis zu versetzen verstehen, und es wird uns nicht mehr irren, daß innerhalb desselben ganz andere Verhältnisse des Raumes beobachtet sind, als außerhalb seiner Umgrenzung an der Tagesordnung waren. Diese höhere poetische Ansicht macht in der Gruppe der Niobe auch die beiden Götter entbehrlich, ja ihre Entfernung nothwendig.

Zur Statue und zur Statuengruppe kommt das halberhabene Werk, das Relief, die Figur nicht in ihren völligen Veränderungen in sich selbst sich abschließend, auf sich selbst beruhend, sondern einer Fläche, einem gegebenen Raume anhaftend, zunächst mit der Bestimmung, diesen Raum auf eine gefällige oder bedeutungsvolle Art zu füllen, zu schmücken. Dieser Raum ist zunächst gegeben in den unbeweglichen, selbst festhaftenden Werken der Architektur, und zwar a) bei dem eigentlichen, umschließenden Bauwerke, vor Allem beim Tempel, im Giebelfelde, dann in den Metopen des ununterbrochenen dorischen Frieses, in dem fortlaufenden Streifen des ionischen Frieses, und als Fries in den Mauern der Cella selbst, sowohl von Außen als Innen, bei allen drei Tempelformen. b) An jenen untergeordneten Bauwerken oder Baustücken, welche theils zu religösen Verrichtungen dienen, wie der Altar, theils zur Verschließung, wie das Puteal, der runde Tempelbrunnen, theils nur als Basen, um Statuen, Dreifüße, Kandelaber zu tragen, wohin auch die festruhenden Throne sitzender Statuen gehören; theils eine monumentale Bestimmung haben, wie die Grabpfeiler (die στῆλαι, cippi) und die Urnen oder Sarkophage zugleich umschließende Behausung der Todten wurden. Eine besondere Klasse monumentaler Reliefs bilden, nachweisbar wenigstens in

Athen seit dem peloponnesischen Kriege, Reliefs, welche etwa vignettenartig öffentlichen Inschriften rein politischen Inhalts, Volksbeschlüssen, Verträgen, Belobungen &c. beigefügt sind. (Vgl. Schöll zu O. Müller's archäologischen Mittheilungen aus Griechenland, S. 73. 85.) Bei den Römern kommen außer diesen besonders noch die meist historischen Reliefbilder an Triumphbogen und die mit Bilderstreifen umwundenen Denksäulen hinzu. Kann man diese Arten von Reliefs, wenn auch kühn genug, etwa mit Wandmalereien vergleichen, so könnten andere die Stelle von Staffeleigemälden vertreten, wie die zahlreich erhaltenen Votivreliefs meist besondere, mit einer Art Rahmen versehene Votivtafeln, welche dann erst an der gehörigen Stelle befestigt oder eingelassen wurden, und die sogenannten clypei, Rundbilder, ursprünglich von Metall, schildförmige Scheiben mit dem Porträtbilde eines berühmten Staatsmannes, Dichters oder Gelehrten in Relief. Ihnen war in den ältesten Zeiten schon die Reliefmaske der Gorgone auf Schilden oder Mauern, hier auch von anderen Göttern, besonders des Dionysos, vorausgegangen, Masken von Bacchischem Wesen, von Feld- und Waldgöttern, besonders zur Fassung und zum Schmuck von Quellen und Brunnen benutzt.

An sie reihen sich am natürlichsten die Reliefs an beweglichen Werken der Tektonik, an Geräthen des häuslichen, des kriegerischen, des religiösen Bedarfs, die Reliefligfuren an Kisten und Kästchen, an Trinkgefäßen, an Spiegeln, Lampen, auf Schilden und Helmen, an Opferschalen und dergl. mehr.

Endlich bilden in gewissem Sinne auch die geschnittenen Steine einen Zweig der Kunst in Relief, ja auch die Münzen können hierher gezogen werden. Beide gehörten dann recht zum beweglichen Gute der Sculptur, und letztere cursirten sogar.

Das Material des Reliefs ist durch das des Grundes bedingt, dem es anhaftet. So ist noch bei Architekturwerken, bei Tempeln, den Basen, Altären, Grabdenkmälern der Marmor, und zwar der weiße, das herrschende Material. Doch wird bei Architekturwerken zu Reliefs manchmal noch ein von dem Gebäude selbst verschiedener Stoff verwendet, wie Erz, am Pantheon besonders gebrannte Erde,

auch Stucco. An dem Prachtthrone des olympischen Jupiter waren die Reliefffiguren von Gold, ihr Grund aus Elfenbein.

In Bezug auf die Form des Raumes ist der Grund der Reliefffiguren entweder ein Kreis, wie bei Spiegeln, Schilden, Pateren, der gleichmäßig zu füllen oder mit einer Zone zu umschreiben ist; oder der Grund ist, wie bei den Metopen und den meisten Vasen und dergl., eine quadratische Fläche, oder wie beim Fries und an Sarkophagen, ein langgezogener Streifen; er bildet in Rundaltären und Putealen einen Cylinder, oder hat an Gefäßen und Geräthe eine convexe oder concave Form.

Das Relief scheint den Uebergang von der Sculptur zur Malerei zu bilden, das Mittelglied beider Künste zu sein. Mit der Plastik hat es die Körperlichkeit der Figur, mit der Malerei das Einssein mit einer Fläche, einen Hintergrund gemein. Hieraus die falsche Theorie und Praxis, welche so lange Zeit das moderne Relief beherrschten. Dem großen Michel Angelo verdankt man den Ausspruch, daß das Gemälde um so vollkommener sei, je mehr es sich dem Relief, das Relief, je mehr es sich dem Gemälde nähere. So wurde dann der dem Gemälde wesentliche Unterschied eines Vorder-, Mittel- und Hintergrundes, sowie die Linearperspective auf das Relief übergetragen. Man bildete näher und ferner stehende Figuren in allmählicher Verkleinerung, und vereinigte in einem und demselben Kunstwerke zugleich alle Grade der Erhobenheit. Die am stärksten, fast frei heraus gearbeitete Figur gehörte dem Vordergrunde, das Halberhobene dem Mittelgrunde, das flächer Werdende der weiteren, der ferneren und letzten Ferne an.

Man dachte sich ferner die Relieffigur in ihrer vollständigen Rundung als freistehende Figur, nur daß sie etwa zur Hälfte im Marmor noch verborgen und deßhalb nicht von allen Seiten sichtbar sei. Hier wurde dann ein einzelner Theil, ein vortretender Fuß, ein gestreckter oder gebogener Arm, vollkommen für sich aus dem Marmor hervortretend ausgearbeitet. Ja, den natürlichen Schlagschatten solcher stark vorspringender Theile glaubte man noch zu einer besonders malerischen Wirkung benutzen zu können. Durch all' dies

aber wurde nicht nur nichts erreicht, die Absicht einer malerischen Wirkung verfehlt, sondern auch die Natur des Reliefs positiv zerstört. Die stärkere oder schwächere Ausladung, die geringere oder größere Verflachung giebt nicht das Gefühl, den Schein von Nähe und Ferne, welchen die Malerei nicht blos durch die Linearperspective, sondern besonders durch die Abstufungen der Farbentöne, durch Luftperspective, durch Dämpfen von Licht und Schatten erreicht. Die Farbe fehlt dem Relief, fehlt selbst dem colorirten. Licht und Schatten sind nicht im Kunstwerke selbst enthalten, selbst künstlerisch gebildet, Schatten und Licht des Reliefs sind natürlich, sie wirken auf alle Theile desselben, auf die fingirte Ferne wie auf die bezweckte Nähe, mit gleicher Stärke der Realität. Beide wechseln auch, je nach dem Stand der Sonne zum Beispiel oder der beleuchtenden Fackel, und der Schlagschatten eines stark hervorspringenden Theiles, einer einzigen Hand, kann im nächsten Moment eine ganze Gruppe in cimmerische Nacht versenken. Solche starke Ausladungen, die übrigens schon aus technischer Rücksicht, ihrer Zerbrechlichkeit willen, zu vermeiden sind, gewähren auch bei verändertem Standpunkt des Beschauers den widerlichsten Anblick; — wenn sie nicht wirklich abgeschlagen werden, reißen sie sich selbst, ideell, vom Kunstwerke los, sie erscheinen als etwas für sich, sie langen nach etwas außerhalb des Kunstwerkes Befindlichem. Endlich kann man geradezu sagen, daß das stärker oder schwächer Erhobene sich gegenseitig gänzlich paralysirt. Denn wenn hinter eine starkerhobene Figur eine flächere gestellt wird, so verliert die vordere an Relief, sie löst sich nicht vom Grunde ab.

Was kann, was will nun aber das griechische Relief? Auf malerische Wirkung im vollen Sinne des Wortes, auf malerischen Schein, auf Darstellung von Nähe und Ferne haben die Griechen verzichtet. Die Figuren sind als „auf Einem Plane stehend gedacht.“

1) Auch die Griechen kennen eine verschiedene Proportion, Ausladung des Reliefs; sie haben das Flachrelief, das mittlere und das Hochrelief, und dieses letztere oft in einer Stärke, daß den Figuren wenig mehr zu fehlen scheint, um sich als völlige Statuen dar-

zustellen. Allein diese verschiedenen Grade werden nicht in einem und demselben Werke verwendet, nicht das Flache für die Ferne, das Starke für die Nähe, sondern nur Eines derselben ist in einem und demselben Werke durchgeführt. Alle Figuren sind entweder im Flach- oder im Hochrelief gehalten, und die Wahl des verschiedenen Grades richtete sich nach der Bestimmung des Reliefs, nach dem Ort seiner Aufstellung, nach seinem Verhältniß zur Harmonie eines größeren architektonischen Werkes. Dadurch kommt eine größere Einheit auch schon blos äußerlich, auch in der reichsten Figuren-Masse oder Reihe, und da überdies einzelne, gleichsam abgesondert herausragende Theile vermieden sind, so tritt unserem Auge, auch wenn wir nicht den günstigsten Standpunkt wählen, doch immer ein Zusammengehöriges, ein Gleichmäßiges von Licht und Schatten, von Fläche und Rundung, Einheit in der Mannichfaltigkeit, Schönheit und Ebenmaß entgegen, Bewegung und Ruhe.

2) Das Relief ist eben Relief, es sind Figuren auf Einer Fläche. Die Figuren müssen als Figuren erscheinen, mehr oder weniger gerundet, aber eben deßhalb noch die Fläche als Fläche, als bloße Fläche. Beide machen eben das Relief zum Relief. Bei den figurenreichsten Reliefs, bei oft sehr gedrängten Massen, bleibt doch immer der Hintergrund als eine Fläche sichtbar, es sind nicht Figuren dicht zwischen und hinter Figuren gepfropft, um Alles mit Reliefserhobenheit zu füllen, und ebenso wenig ist die reine Fläche aufgehoben durch flächere Figuren oder sonstige Gegenstände, welche eine malerische Ferne oder einen malerischen Hintergrund vorspiegeln, lügen sollen. Ausnahmen hiervon gehören in die Zeiten des Verfalles, wo sie freilich fast zur Regel werden. So ist auch der Hintergrund durch keine Scenerie gefüllt. Der Zug der Panathenäen am Parthenon biegt sich durch die Stadt nach der Akropolis, jene Kampfscene begiebt sich in Wald und Gebirg. Aber weder von einem landschaftlichen, noch einem architektonischen Hintergrunde treten die Figuren vor. Hierbei kommt dem Künstler sehr die der antiken Kunst eigene Symbolik zu Statten. Wo der dargestellte Gegenstand eine nähere Bezeichnung der Localität zu fordern schien,

wurde diese auch im Relief, aber auf die einfachste naive Weise blos symbolisch angedeutet durch einen Baumstrunk, welcher zur Bezeichnung einer waldigen Gegend hinreicht, auch durch Nymphen, einen Flußgott u. dergl.

Vorherrschend ferner ist die Porfilansicht der Figuren. Die Porfilansicht einer Figur bietet eine festere, mehr in sich geschlossene Linie dar als die Vorderansicht, und sondert sich deßhalb mit größerer Schärfe und Bestimmtheit von der Fläche des Hintergrundes ab, während die Wölbung derselben Figur nach vorn sich ebenso entschieden wieder nach der Profillinie, und folglich auch wieder nach der Fläche hin zurückwölbt und absenkt. So spricht sich sowohl das Zusammengehören, als auch das Besonderssein von Fläche und Figur gleich bestimmt aus. Die Figur in der Vorderansicht, mit der uns zugewendeten Stirn, der Vorwölbung der Brust und den vortretenden Füßen, dringt dagegen stark aus der Fläche heraus und löst sich ab. Sind mehrere Figuren gebildet, so hebt sich aller Zusammenhang derselben auf.

3) Doch dient hier zu bemerken, daß die reine Profilansicht nicht durchweg in ihrer ganzen Strenge durchgeführt ist. „Die Relieffiguren auf attischen Grabsteinen erscheinen ganz im Profil, wie durch die Nase mittendurch gesägt.“ (O. Müller, Handb. S. 442.) Es ist namentlich zu bemerken, daß man gern dem Körper eine Wendung gab, bei welcher mehr als als die reine Hälfte der Brust sichtbar wird. Es kam dadurch eine größere Mannichfaltigkeit in die Haltung der Gestalt, eine natürliche Andeutung ihrer Völligkeit und Totalität; es war die naturgemäße und meisterliche Vollendung Dessen, was das älteste Relief in Aegypten und Griechenland auf kindisch-unbeholfene Weise durch Verschiebung und Verdrehung der ganzen Gestalt erreichen wollte. In lebhaften, bewegten Scenen des Kampfes z. B. fehlt es auch nicht an ganz en face gerichteten Bildern, doch werden diese theils durch die übrigen mit ihnen in Wechselbeziehung gebrachten Gestalten, welche wieder mehr nur in's Profil gekehrt sind, gleichsam auf dem Raume, auf welchem die ganze Gruppe fußt, festgehalten; theils sind die

Stellungen auf die kunstvollste und natürlichste Weise in der Regel so gehalten, daß die Glieder der Fläche folgen, daß die Richtung der Hauptlinien unser Auge nicht nach einer Tiefe leitet oder geradezu von dem Ganzen abspringen macht, sondern stets nach der Seite hin, nach der Breite leitet und folglich immer wieder das Gefühl der Fläche herstellt, zu deren Schmuck die Figuren bestimmt sind.

Letzteres bedingt weitere Forderungen. Das Relief behält einen ornamentalen Charakter; es dient zum Schmuck eines Architekturwerkes, eines Theiles desselben. Es muß folglich schon dem ersten flüchtigen Ueberblick als ein Schönes erscheinen. Daher eine möglichst gleichmäßige Vertheilung der Figuren, daß nirgend eine bloße größere Lücke oder ein bloßer Figurenklumpen erscheine; in den früheren Zeiten eine strenge architektonische Symmetrie, in späteren ein freieres, aber doch sorgfältig nach Gegensätzen abgewogenes Verhältniß der Figuren gegeneinander; in figurenreichen Scenen, Schlachten z. B. stets wieder eine Gliederung der Gesammtmasse in kleinere Gruppen, endlich selbst bei den vollendetsten Werken in gewissen Einzelheiten ein absichtliches Unterordnen der völligen Naturtreue unter die Forderungen des höchsten und letzten Zweckes des Reliefs. Um einer gleichmäßigen Füllung des Raumes willen fehlt z. B. nicht selten einzelnen Gliedern einer Figur, z. B. am Parthenon den Schenkeln der Streitenden die durch ihre Haltung geforderte Verkürzung. Dahin gehört auch der sogenannte Isokephalismus, das ist: die gleiche Höhe der Köpfe. Um sie nicht zu überragen oder zu brechen, ist die Dimension der Reiter und Pferde verkürzt und sitzende Figuren sind größer gehalten, als die stehenden. Endlich ist erst das Relief das Bild des geselligen, des öffentlichen, des thätigen Lebens, der That überhaupt, während die Statue mehr isolirt ist, auf sich selbst zurückgewiesen, und in stiller Selbstgenüge auf sich beruht. Ja, wenn Statue zur Statue tritt, wenn sie zur Gruppe wird, bestimmt der Grieche die Anordnung der Gruppe nicht nach malerischen Principien, er nimmt keine Nähe und Ferne, keine Mittelgründe an, sondern er läßt sie gleichsam zum Relief werden, er nimmt Eine Fläche als Hintergrund an, wie die Fläche, welche die Reliefffiguren trägt,

und stellt die Statuen, wie diese auf einem und demselben Grunde nebeneinander treten, läßt sie wieder in kleinere Gruppen sich sondern und sich symmetrisch gliedern. So kann man sagen, daß die ganze unübersehbare Fülle des antiken bewegten Lebens, wo es immer in Mythus oder Geschichte, im öffentlichen, im häuslichen oder geselligen Leben die Darstellung einer Situation der Handlung, einer Begebenheit, oder die That gilt, überall — die Malerei und selbst das übrigens mit dem Relief nahe verwandte Vasengemälde ausgeschlossen — das Relief eintritt und der Reichthum sowie das Eigenthümliche der classischen Kunst in dieser Kunstart sich noch emphatischer und augenfälliger ausspricht, als selbst in der Statue.

II. Von dem Grundgesetze der Composition.

Das Grundgesetz der griechischen Compositionsweise läßt sich in ein einziges Wort zusammenfassen. Es ist das Gesetz der durchgängigsten Klarheit und Anschaulichkeit.

Diese Klarheit des Gedankens schlagend herauszustellen, wird am deutlichsten durch den Vergleich der antiken Kunst mit den Compositionen moderner Künstler. Das passendste Beispiel wird der größte derselben geben können: der Regenerator der modernen Sculptur und zwar aus dem Geiste der antiken, — Thorwaldsen, dessen sonstiger Größe übrigens hier nicht zu nahe getreten werden soll. Ihm ward unter Anderem die Aufgabe, dem Herzog von Leuchtenberg, dem großen Eugen Beauharnais, ein ehrendes Todtendenkmal in der Michaeliskirche zu München zu errichten, wobei freilich von vornherein zur Entschuldigung bemerkt werden mag, daß dergleichen Kunstaufgaben sich selten allerhand hohen und allerhöchsten Einwirkungen entziehen können.

Ueber einem hohen architektonischen Untersatz erhebt sich im Hintergrunde eine Pforte, eine einfache viereckige, nur wenig verzierte Thür. Vor dieser steht auf einer besonderen Basis die

kolossale Figur des Verstorbenen, nackt, um die Hüfte mit einer Art Tunica bedeckt, von den Schultern ein Mantel fallend, zu seinen Füßen Harnisch und Helm, an der linken Seite Parazonien, also antik heroisch gedacht, und in Anlage und Formengebung vortrefflich. Die Bewegung ist die eines langsam gerade vor den Beschauer Entgegenschreitenden. Dabei ist die linke Hand an die Brust gelegt und in der rechten hält er einen Lorbeerzweig vor sich hin; das Haupt etwas gesenkt. Ihm zur Rechten nun sitzt eine weibliche Figur und schreibt auf eine Tafel, welche sie auf den Knieen hält. Und ihr gegenüber, auf der entgegengesetzten Seite, in ganz antiker Weise, an sich sehr sinnreich gefaßt, die Genien von Schlaf und Tod. Was ist die Idee? Wer kann sie errathen? Es heißt: der Herzog übergiebt, seine Bescheidenheit an den Tag zu legen, der Geschichte seinen Lorbeerkranz und geht dann in die Pforte des Todes. Aber siehe! diese Pforte ist verschlossen, es ist eine gewöhnliche Alltagsthür, und über ihr das Motto des Herzogs: honneur et fidélité! Liegen diese hier begraben? — Der Herzog hat der Pforte den Rücken zugewendet, — er kommt aus ihr, — und muß, wenn er die Manifestation seiner Bescheidenheit geendet, erst eine Schwenkung machen, um den Weg des Todes gehen zu können. Daß er den Kranz der Geschichte giebt, ist auch nicht deutlich. Wer Lust hat, kann ihn nehmen. Auch würdigt ihn die Muse der Historie keines Blickes. Sie ist ganz vertieft in Das, was sie schreibt oder geschrieben hat. Ihr etwas zur Seite geneigtes Haupt hat einen wehmüthigen Ausdruck, sie sieht aus wie eine junge talentvolle Journalistin, die eine Elegie zu Stande gebracht hat; — sie ist ein sentimentaler Blaustrumpf trotz ihrer nackten Füße. — Woher weiß ich, daß dies die Muse der Geschichte ist? Die alten Griechen und Römer hätten sie freilich erkannt, und doch auch dies noch wäre die Frage. Auf dem Pariser Cameo des Tiberius und der Livia (Müller u. Oesterley I. Nr. 378) ist als Nebenfigur Klio stehend mit der Rolle abgebildet, aber ihr gegenüber sieht man auch, kenntlich an ihrer Geberde, eine zweite Muse, die Polyhymnia. Eine erklärt und ergänzt die Andere. So werden wir schwerlich irgendwo nur Eine

der Parzen dargestellt sehen. — Doch sei jene schreibende Dame die Geschichte — was soll die Gruppe ihr gegenüber? Was hat die Geschichte mit dem Tode zu thun, und nun vollends mit Schlaf und Tod! — Sei endlich die Bewegung des Helden klar, er überreiche seinen Kranz der Geschichte! Bescheidenheit ist eine schöne Tugend; aber ist sie eine Tugend des Helden? Sie ist eine Tugend des Menschen, und schön freilich, wenn der Held auch Mensch ist. Aber ist eine blos menschliche Tugend der specifische Charakter eines Helden? Und hat die Geschichte mit der Privattugend oder mit der öffentlichen, mit dem Menschen oder mit dem Helden zu verkehren? — — So ist hier Alles im Innersten verworren und unklar und fällt in ganz disparate Theile auseinander. Merkwürdig ist, beiläufig gesagt, daß dieses ganze Denkmal eigentlich doch nur eine mehr antikisirende Nachahmung des verrufenen Grabmonuments des Marschalls von Sachsen von Pigalle in Straßburg ist.

In einem Hof des Vatican steht noch das Fußgestell der Granitsäule des Kaisers Antoninus Pius. Eine Seite desselben stellt die Vergötterung des Antoninus und der älteren Faustina dar. (M. u. Oest. I. Nr. 394.) Das Relief gehört in die Zeit der sichtlich ihrem völligen Verfall entgegeneilenden Kunst. Es ist weder geistreich in der Erfindung, noch irgend lobenswerth in der Behandlung, aber klar, verständlich und vollkommen in sich einig. Die Vergötterung enthebt dem Erdgrunde, nach Oben zu dem Sitze der Ewigen. So sehen wir unten den Erdgrund, und zwar den römischen; rechts die Göttin Roma im Waffenschmuck und über erbeuteten Rüstungen thronend, links zur Erde gelagert einen Jüngling mit einem Obelisken, — das Marsfeld, auf welchem die Ceremonie der Vergötterung vor sich ging. Vor ihm erhebt sich ein geflügelter Genius, als Genius der Ewigkeit durch Weltkugel und Schlange bezeichnet, und in seinen Schwingen trägt er, nur zur Hälfte sichtbar, den Kaiser und seine Gattin, ihn im Costüm des Jupiter, sie als Juno.

Vergleichen wir hiermit ein Grabdenkmal des Familienlebens, und zwar ein griechisches, aus der Zeit schönster Kunstblüthe, viel-

leicht des Phidias: Marmorurnen, zu Athen gefunden, in der Glyptothek zu München. (M. u. Oest. I. Nr. 126.) Sitzende schön drapirte Frau — ihr Name bezeichnet Eukoline, — zu ihren Füßen ein nackter Knabe, die Hand gegen sie emporstreckend. Ein Mann — Onesimos — mit Schiffermütze und Schwert, reicht ihr zum Abschied die Hand. Hinter ihm eine dienende Frau, mit gesenktem Haupt ein Wickelkind in den Armen haltend. Hinter der Sitzenden aber ein älterer Mann, sich traulich auf die Lehne ihres Stuhles stützend. Die sitzende Figur ist, wie wir aus anderen Werken wissen, die Sterbende oder Verstorbene. Die ganze Composition drückt auf's Klarste aus, daß hier die Frau und Mutter gestorben, und zwar in den Wochen. Von dem Gatten und ihren Kindern nimmt sie Abschied — und der Alte hinter ihr ist der Vater, der in der Unterwelt sie erwartet hat. Einst hatte sie als Braut sein Haus verlassen, nun ist sie ihm zurückgegeben. Die Scene des Abschieds aber ist so einfach wahr, so ruhig gehalten, an sich schon versöhnend; nichts von Zerrüttung durch eine finstere, von Außen einbrechende zerstörende Macht. Es begiebt sich Alles als natürlich, naturnothwendig, als allgemeines Menschenloos.

Es ist nicht unzweckmäßig, ausdrücklich darauf hinzuweisen, was aus diesem höchsten Gesetze der plastischen Klarheit und Anschaulichkeit sich für bestimmte Fingerzeige für das Verständniß und für die Erklärung der alten Kunstwerke ergeben. Und dies ist um so nöthiger, je mehr die herrschenden archäologischen Richtungen diese Fingerzeige ganz und gar außer Acht zu lassen pflegen. Sehr beliebt war besonders — und ist zum großen Theil noch jetzt — die mystische Interpretation, Deutung der Darstellungen auf den Geheimdienst der alten Religionen, die Mysterien des Dionysos besonders und der Demeter. Diese mystische Interpretationsweise ist, wenigstens was die plastischen Bildwerke anlangt, ohne allen Grund und Boden, ohne Fug und Recht.

Sie ist hauptsächlich aus der Beschäftigung mit den antiken Vasengemälden hervorgegangen. Fanden sich diese doch ausschließlich in Gräbern, und mochten wohl dem Todten mitgegeben worden

sein, als Bürgschaft eines seligen Lebens vermittelst der Weihe, welche er einst im Leben empfangen. — Auch fanden sie sich zuerst in größerer Anzahl im unteren Italien, wo einst die Mysterien des Bacchus so sehr in Schwung gewesen waren. Da wurden nun die einfachsten Scenen des heiteren antiken Alltagslebens zur mystischen Ceremonie umgestempelt, und im unbedeutendsten Nebenwerke lag meist der geheimnißvolle Schlüssel verborgen. Ein einfaches Kästchen enthielt nicht etwa das Putzgeräthe der Frau oder Hochzeitsgeschenke für die Braut, der Spiegel gehörte nicht zur Toilette des irdischen Mädchens oder der olympischen Aphrodite; — er diente einer mystischen Bespiegelung; ein Krug war freilich wohl ein Krug, — aber für mystische Reinigung; — eine Fackel, Symbol der nächtlichen Feier, Kränze namentlich, die bei den Alten bei keinem fröhlichen Mahle, bei keiner festlichen Gelegenheit fehlten, waren sichere Zeichen der mystischen Weihe. Besonders häufig sind auf Vasen den menschlichen Figuren geflügelte Genien beigegeben, gewiß nur der sinnbildliche Ausdruck von Gemüthszuständen der Dargestellten, — Sinnbilder der Liebe, der Sehnsucht, der Freude und, wo sie Kränze oder Binden darreichen oder eine Spende bringen, Bilder der Auszeichnung, des Ruhms, der Ehre. Nach der mystischen Theorie sind sie das sicherste Zeichen, daß hier eine mystische Handlung vorgeht; — es sind Mysteriengenien, Genien der Weihe.

Es ist betrübt, noch jetzt Archäologen des ersten Rangs in diesen Irrthum nicht selten zurückfallen zu sehen. Ein Beispiel! Unter anderen naiven Vasenbildern sehen wir nicht selten ein Mädchen, theils auf einem Seile, theils auf einer förmlichen Brettschaukel sich schwingend. Was kann einfacher und verständlicher sein? — Aber nein! Wir wissen, daß die alten Religonen nicht blos eine Feuertaufe, nicht blos Reinigungen durch Blut oder durch Meerwasser kannten, — sie kannten auch Luftreinigungen, und in dieser heiligen Handlung sind jene munteren schönen Kinder begriffen!

Ein Bild dieser Art bei Gerhard (Nr. 54) sieht allerdings mystischer aus. Hier steht eine Jungfrau, welche sich im Spiegel beschaut; eine zweite, fröhlich emporschauend, hat auf einer Schaukel

Platz genommen, welche ein nackter, gleichfalls aufblickender Genius in Schwung bringt. Also mystischer Spiegel, luftreinigende Schaukel, Flügelgenius, und vor Allem: der ahnungsvolle Blick nach Oben gerichtet! Nur schade! Unter der Schaukel ist noch ein mystisches Wesen zu erkennen, — ein ganz ordinäres Hündchen, ein Spitzhund seines Zeichens, der munter aufspringt und die Bewegung der Schaukel mit seinen Courbetten verfolgt! Ist dies auch ein mystisch reinigender Luftsprung?

Der Mysterienmarotte zur Seite steht eine andere Interpretationsweise. Nach dieser hat der Künstler zwar, bis auf den bescheidenen Topfmaler herab, nicht den Mythus gebildet, um ein Schönes, ein mystisch Bedeutsames dem Auge vorzuführen; keine Forderung der Kunst an sich hat seine Hand geleitet. Er hatte nur die Dogmen seiner Religion, als solche, darzustellen, und zwar ihrem ursprünglichen Sinne nach, nicht etwa, wie sie im Munde der Dichter sich vervielfältigt und umgebildet hatten oder in der Hand des bildenden Künstlers sich modificiren müssen. Des Künstlers Figuren sind gleichsam nur Hieroglyphen kosmologischer Ideen; — ihre Wahl, ihre Ausstattung, ihre Zusammenstellung, alles Dies, und bis auf's Einzelnste, ist nur bedingt durch das Dogma, und dieses zu entdecken, herauszubuchstabiren, ist die Aufgabe der Kunstinterpretation.

Auf dem einen Giebel des Parthenon hatte Phidias die Geburt der Minerva vorgestellt. Eine Menge Vasengemälde, älteren und neuen Styls, zeigt denselben seltsamen Mythus; dem Wesentlichen nach allerdings mit großer Uebereinstimmung, doch mit größerem oder geringerem Geschick und Geschmack angeordnet oder ausgeführt. Bei allen aber war es die Aufgabe gewesen, den reinen, ursprünglichen Sinn, das physische Dogma des Mythus erschöpfend vor Augen zu legen. Dies war aber in diesem Falle nichts Anderes, als die Entladung der Gewitterwolke. Das Haupt des Zeus ist die Gewitterwolke, aus welcher Pallas, die den Regen schleudert, und die Aegis, welche die Dünste schüttelt, *πάλλει*, hervorspringt. Dies mag zugegeben werden. Aber wußte dies der

Künstler, brauchte er es zu wissen? — Ja, wird geantwortet, und jede Linie ist ein Buchstabenzug dieses physischen Katechismus. Wir sehen, jedes Haupt der hier erscheinenden Götter ist mit einem Kranze oder einer Binde geschmückt. Von den Kränzen ist etwa der des Dionys als Epheu- oder Weinkranz zu unterscheiden! Bei den übrigen sehen wir nur sehr unsichere, flüchtige Linien. Aber das Haupt des Zeus soll bestimmt einen Myrtenkranz tragen, weil die Myrte (*μύρτος* von *μύρω*) ein Symbol des Fließens ist. Hephästos, der Gott des Feuers in der Gewitterwolke, trägt gleichfalls einen Kranz — und welchen? einen Kranz von Keraunion, welchen Namen auch die eßbare Trüffel, *ὕδνον*, führte, weil sie besonders durch den Gewitterregen gedieh. Auch sieht man, Haar und Bart desselben Gottes sind seltsam durchbrochen. Natürlich! — sie ahmen die vom Blitz durchbrochenen Wolken nach. Zu bedauern ist es nur, daß der Trüffelkranz nicht dem Haupte des Zeus beigegeben ist. Denn dann nähme ich den Feuergott Hephästos mit seinem Beil für den Koch des Olympos, und das Haupt des Zeus wäre die Trüffelpastete, welche ihres Füllsels, der Pallas Athene, sich entleert! — Auf gleiche Weise wird jede Geberde gedeutet. Die ausgestreckte, offene Hand des Zeus ist nicht unwillkürliche Geberde des Schmerzes oder der plötzlichen Erleichterung, nein! denn die offene Hand (*χεὶρ* von *χέω*) ist der erste, ursprüngliche Guß, Wasserguß des sprachbildenden Menschen, u. s. w.

Für jene Betrachtungsweise ist die eigentlich künstlerische Seite des Kunstwerks gar nicht vorhanden; Styl und Behandlungsweise ist gleichgültig; die Figuren sind nur Buchstaben, und es ist Alles gethan, wenn diese nur leserlich sind, d. h. für den in diese heilige Sanskritsprache Eingeweihten! Damit hängt zusammen a) gänzliche Mißachtung der Form, b) eine einseitige Schätzung einer bestimmten Form, und beide finden ihren Gegensatz in einer Ueberschätzung derselben.

Der bloße Stoff, nicht die Auffassung, nicht die Darstellung desselben, der bloße Gegenstand wird Eins und Alles. Damit fällt man eigentlich in die Zeit der ersten Anfänge archäologischer

Studien, ja, der bloßen Antiquare zurück, und dies im trivialsten Sinne des Wortes. Denn ein und derselbe Stoff ging in Griechenland von Hand zu Hand, von Schule zu Schule, von Zeit zu zu Zeit, von Kunst zu Kunst! — Richte ich aber nur auf diesen mein Augenmerk, so kann bald nur eine besondere, minder stoffliche Wendung desselben, ein eigenthümliches Attribut z. B., mein Interesse fesseln; nur das Neue und Seltene gilt als das Werthvolle; das Interesse des Archäologen wird das des Kunstsammlers, des Händlers. Nicht etwas Schönes, an sich Bedeutungsvolles gilt, sondern „ebbes Rares." Ich zeigte einem namhaften, sonst hochverdienten und mir persönlich werthen Archäologen die Zeichnung eines Vasengemäldes, welches ich zum ersten Male edirt und er noch nicht gesehen hatte: die Sühnung des Orestes. Aber sein Auge überflog nicht die gefällige Anordnung des Ganzen; nicht die reizende Gruppe der schlummernden Furien, nicht das Ausdrucksvolle des schwermüthig harrenden Muttermörders, nicht die Schönheit des Apollon und der stille Reiz seiner Schwester war für ihn vorhanden. Sein erster Blick fiel sogleich auf das Schwein, welches Apollon zur Sühnung über das Haupt des Orestes hält, und an dieser Schweinerei blieb er haften; und mit dem Momente, wo seine mythische Bedeutung errathen war — und dazu brauchte es nur eines Momentes, — wurde das Blatt gleichgültig bei Seite gelegt.

Winckelmann hat zuerst die historische Interpretation auf die poetische hinübergeleitet. Natürlich und folgerichtig kam man dann auf die mythische, und endlich, nach unleugbar tieferer Erkenntniß des alten Religionswesens, auf die kirchliche oder die des Cultus. Da aber der Cultus eine bestimmte Modification der Kunst erheischte, und diese in voller Ausdehnung und in allen ihren Consequenzen sich nur in den älteren Zeiten geltend machen konnte, so wurden als wahre Offenbarungen der wahren, unverfälschten alten Kunst nur die Werke betrachtet, welche jenes Gepräge noch an sich tragen. Das alterthümlich Steife, Unfreie war nun das Schöne geworden, und nur der imponirende Name eines Phidias etwa verhinderte

die Archäologen, auch noch den Einen Schritt weiter zu thun, welchen unsere Koryphäen der christlichen und allerchristlichsten Kunst längst gethan hatten, indem sie die Kunst eines Raphael und Albrecht Dürer bereits für die des Abfalls und des Verfalls erklärten.

Dieser einseitigen Werthschätzung steht entgegen eine maßlos universelle. Wenn Goethe die Bewunderung als die erste Voraussetzung jedes Verständnisses der alten Kunst gefordert hat, so blieb man nur bei dieser stehen, oder dehnte sie auf Alles und Alles aus. Wahr ist es: die unscheinbarsten Anfänge der griechischen Kunst tragen einen Fruchtkeim künftiger Vollendung in sich, und noch die letzten Erzeugnisse der sinkenden antiken Kunst zeigen irgend einen Abendschein noch früheren Glanzes, und wäre es nur der aus früheren, besseren Zeiten vererbte Stoff und Gedanke. Aber in einem kleinen Lineament eines Vasengemäldes den Styl der großartigsten Marmorgebilde eines Phidias erkennen wollen, in einer eckigen, steifen Kartenfigur erhabene Ruhe, in flüchtig hingeworfenen Zügen den leichten Schwung eines Praxiteles, in kindlich schülerhaften Versuchen edle Einfalt und Naivetät, ist doch eigentlich nur eine müßige Auffrischung jener überschwänglichen ästhetischen Betrachtungsweise, gegen welche seiner Zeit Lichtenberg die Pfeile seines Witzes gekehrt hatte.

Hand in Hand hiermit geht nicht selten eine überschwängliche poetische Interpretation, welche in ihren kühnen und willkürlichen Combinationen auch die unscheinbarsten Einzelheiten zu einer tiefsinnigen poetischen Composition zu verschlingen, dann an ganz bestimmte Formen des antiken Lebens, der antiken Geschichte anzuknüpfen weiß und endlich auf denselben Pedantismus hinausläuft, welcher bei jenen mystischen oder naturphilosophischen Erklärungen alles Leben der Kunst, alles unbefangene Kunstgefühl des Beschauers ertödtet.

In Köln wurde ein römisches Mosaik entdeckt. Es zeigt die Brustbilder des Sokrates und Diogenes, des Dichters Sophokles und der Weltweisen Chilon und Kleobulos. Was kann dem Unbefangenen dabei einfallen, als daß ein alter Hausbesitzer ein

Gemach ausgeschmückt sehen wollte und dazu die Bilder von alten Griechen wählte, die ihm durch seine Lectüre, vielleicht auch wohl um einzelner Sprüche willen, welche von ihnen gang und gäbe waren, theuer oder näher bekannt waren? Nein, alle diese Köpfe haben einen viel tieferen, poetisch=ethischen Zusammenhang. Wer kennt nicht die Mäßigkeit des Diogenes, die Verse, in welchen Sophokles vor Trunksucht warnt? Wer weiß nicht, daß die Sprüche der sieben Weisen sich vorzüglich auf Mahl und Wein bezogen, und der Wahlspruch des Kleobulos, *τὸ μέτρον ἄριστον*, steht noch jetzt auf seiner Herme im Vatican, welcher leider! der Kopf fehlt. So wird es klar, das Gemach, dem dieses Mosaik gehört, war kein Lavarium, keine Bibliothek oder sonst ein Zimmer, es war ein zu Mahl und Symposion bestimmter Raum, und Nüchternheit, Enthaltsamkeit geboten, während die Bilder jener ehrwürdigen Dichter und Philosophen sittsam und steif am Fußboden hafteten, und so wohl wider Willen manchen Brocken von der Tafel des Herrn und manchen Tropfen verschütteten Weines erhalten mochten. Könnte man das ganze Ding nicht geradezu umkehren und auf den Kopf stellen? Haben wir von Sophokles nicht auch den Spruch: *τὸ μεθύειν πημονῆς λυτήριον*, „der Rausch ist Linderung des Leidens?“ Sollte Diogenes nicht an das Faß erinnern können, in einem ganz anderen Sinne? Und das *μέτρον ἄριστον*, das Maaß ist das Fürnehmste, mahnte vielleicht an jene Mäßigkeit Saphir's, die darin besteht, daß man nur maaßweis trinkt! — Man weiß, daß den besten antiken Mosaiks, die wir kennen, und dies liegt in der Natur der alten Technik, jede feinere Nüance versagt ist. Das Kölner Mosaik gehört, wie der bewußte Interpret selbst eingesteht, unter die freilich oft zu gering geschätzten römischen Monumente des Rheinlandes, die nur höchst selten den besseren griechischen und selbst römischen Kunstdenkmälern jenseit der Alpen gleichkommen; es wird überdies in die späte Zeit des Severus Alexander gesetzt — und doch erkennt man im Kopfe des Sophokles „den tiefen Ernst und die göttliche Ruhe, in die sich nur um den Mund ein Ausdruck der Milde legt.“

Das Schlimme bei all' diesen Extravaganzen ist, daß jede auf einem wahren, guten Grunde liegt. Der Mythus war wirklich der Hauptgegenstand der griechischen Kunst, rein Bedeutungsloses wurde niemals gebildet, auch das scheinbar Zufällige steht in organischer Verbindung mit dem Grundgedanken. Aber auch hier gilt der Spruch des Kleobulos: *τὸ μέτρον ἄριστον*.

Zweiter Theil.

Geschichte der griechischen Plastik.

Erste Periode.

Von den ersten griechischen Kunstanfängen bis Olympias 50 (580 v. Chr.).

Die Anfänge der griechischen Plastik hängen so genau mit den Anfängen der griechischen Baukunst zusammen, daß, obgleich wir es hier nur mit der Geschichte der Plastik zu thun haben, es dennoch als unerläßlich erscheint, einen vergleichenden Rückblick auf die älteste griechische Bauentwicklung zu werfen.

Die ältesten Werke griechischer Kunst, welche wir aus eigener Anschauung kennen, sind architektonisch, und zwar zunächst aus dem Bedürfnisse von Schutz und Trutz einer kriegerisch bewegten Zeit hervorgegangen; roh, gewaltig, riesenhaft. Es sind Mauern der Städte und Mauern besonders der Akropolen, der Burgen und Herrenhäuser, von den Alten selbst Cyklopen-Mauern genannt. Das sind jene *Κυκλώπεια οὐράνια τείχη* bei Euripides (Electr. 1167), jene *Κυκλώπων θυμέλαι* bei demselben Dichter (Iphig. Aul. 152). Die Benennung cyklopischer Mauern hat man als terminus technicus beibehalten und ausgedehnt auf alle jene roheren, aber großartigen Mauerwerke der fernsten classischen Vorzeit. Sie sind gewiß dem größten Theil nach noch das Werk der ureinwohnenden Pelasger. *Πελασγικὸν τεῖχος* hieß eine Mauer dieser Construction, Argos selbst das *Ἄργος Πελασγικόν*. Man findet sie in verschiedenen Gegenden des alten Thessaliens, in Aetolien, Phocis, in Attika, in mehreren Gegenden des Peloponnes, auf den

Inseln Aegina, Ithaka, Samothrace und Lemnos, auch außer Griechenland auf Sardinien, und besonders im alten Etrurien und Umbrien.

Was die Construction dieser Mauerwerke betrifft, so unterscheidet man, nach Dodwell, vier Arten:

1) Die älteste, einfachste Art besteht aus rohen, gerundeten Steinen von verschiedener Größe, die übereinander gewälzt wurden.

2) Die Steine sind Polygonen von vier, fünf und mehreren Seiten, ungleich an Größe wie an Form, jedoch an den Flächen platt und nach diesen Flächen, wie sie sich im Bruche (μοχλεύειν πέτρους, Eur.) ergeben, zusammengefügt; d. i. aber ohne Mörtelverbindung über- und nebeneinander gelagert. Die Zwischenräume, welche durch die ungleiche Gestalt der Steine entstehen mußten, wurden dann mit kleineren Steinen ausgefüllt.

3) Die Steine sind in der Regel ein längliches Viereck und waagrecht übereinander gelegt, aber roh, vom Bruche her (ἀργοὶ) nicht behauen, und von ungleicher Größe und ungleichen Schichten.

4) Die Schichten sind größtentheils regelmäßig, aber der Stein unbehauen. Dies ist der Anfang des Baues mit Quadern. Die Verbindung durch Mörtel aber fehlt noch hier.

Die Kunst läßt hier gleichsam noch die Natur selbst wirken, das natürliche Gewicht giebt Festigkeit, die gefällige Form Gestalt.—

Die Stärke dieser Mauern beläuft sich gewöhnlich auf 7 bis 8 Fuß. Die Mauer bei Pharsalus beträgt $15\frac{1}{2}$, bei Mycenä 18 Fuß. Oft bestehen sie nur aus einer einzigen Lage von Steinblöcken. Andere sind aus zwei Wänden gebildet, deren Steine ineinander greifen, sich gleichsam verstricken und verklammern. Nach einer dritten Art wurden nur die Stirnmauern aus großen Blöcken zusammengefügt, und der Zwischenraum mit kleinen Steinen ausgefüllt.

Höchst bedeutend sind die Mauern von Tiryns, jener uralten Stadt, von welcher schon zur Zeit des peloponnesischen Krieges nur noch diese Mauern übrig waren. Die Argiver hatten die Stadt zerstört. Sie waren ausgezeichnet durch die Größe der Steine, deren kleinsten, wie man sagte, zwei Maulthiere nicht von der Stelle schleppen

konnten. An der Akropolis sind noch zwei Thore merkwürdig, nur aus zwei großen Steinen bestehend, welche zu einem spitzen Winkel zusammenstoßen. In derselben rohen Weise ist zu Tiryns ein Gang gebaut.

Nicht minder bedeutend sind die Mauern von Mycenä, der alten Königsstadt des Agamemnon, gleichfalls von den Argivern zerstört, zur Zeit des peloponnesischen Krieges nur noch ein unbedeutendes Städtchen, Ruine zur Zeit des Pausanias. Sie ziehen sich noch heutzutage über eine beträchtliche Anhöhe hin, Mauern, aus unregelmäßigen Polygonen aufgethürmt. Die Thore sind hier schon mehr regelmäßig gebaut, ihre Steine Parallelogramme, doch unbehauen und von ungleicher Größe. (Nach dem Brechen ausgesucht.) Die Form der Thore ist pyramidalisch. Die Oeffnung verjüngt sich oben und schließt dann in einer geraden Bedeckung. Das größere ist das sogenannte Löwenthor. Auf jeder Seite finden sich hier zwei große Gewände, oben mit einem zweifach nebeneinander liegenden Sturz bedeckt, 27 Fuß lang, 17 Fuß breit, 4 Fuß hoch. Die Mauer ist 18 Fuß dick. An der einen Seite über dem Thor neben einer Art Säule stehen zwei Löwen, ein uraltes, vielleicht das älteste Sculpturwerk in Griechenland. (Vergl. Müller und Oesterley, Nr. 1.)

Die Schilderungen Homer's, welche dem Wesen nach ohne Zweifel historisch getreu sind, geben uns zugleich einen hohen Begriff von der Größe und Pracht der alten Herrenhäuser, von den Hofburgen jener alten Häuptlinge (*ἄνακτες* oder *βασιλεῖς*). — Als Musterbilder dienen hier der Palast des Odysseus, des Menelaos, des Phäakenkönigs Alkinoos, des Priamos. Eine Mauer mit Zinnen umgiebt das Ganze. Dann folgt ein Hof mit Stallungen, ein Vorhof mit bedeckter Säulenhalle, verborgenere Zimmer (*θάλαμοι*) zu verschiedenem Gebrauch, der große Männersaal (*μέγαρον*) mit Säulenreihen, zum Speisen, zu Versammlungen, das Oberhaus der Frauen (*ὑπερῷα*) mit Arbeitszimmern, Schlafgemächern u. s. w. (nicht nach Art unserer Stockwerke über den ganzen Unterstock reichend). In Priamus' Hause werden fünfzig *θάλαμοι* der Söhne, und gegenüber zwölf der Eidame angeführt.

Vieles war hier mit Erzplatten bekleidet, daher in Hesiod's Schilderung des ehernen Zeitalters: *Τοῖς δ' ἦν χάλκεα μὲν τεύχεα, χάλκεοι δέ τε οἶκοι* (Opp. et d. 149). Auch fehlte es nicht an architektonischem Schmuckwerk von Blaustahl (*κύανος*), Gold, Silber, Elfenbein und Elektron.

Zu diesen fürstlichen Herrenhäusern werden auch die *θησαυροὶ* gerechnet; große thurm= oder domartige, oft unterirdische Gebäude, wie angenommen wird: zur Aufbewahrung von Familienkleinodien (*κειμήλια*), Erbstücken des Königshauses 2c. bestimmt. Auch sie sind Cyklopenwerke der ureinwohnenden Pelasger.

Doch ist es sehr bedenklich, alle Gebäude dieser Art für eigentliche Thesauren, für Gebäude zu nehmen, d. h. für Gebäude, deren ursprüngliche und einzige Bestimmung die Aufbewahrung von Schätzen gewesen. Solche besondere Bauwerke von kolossaler Construction, mit einem so außerordentlichen Aufwande von Kraft und Kunst für solche Zwecke errichtet, stehen im Widerspruch mit dem Geiste des Alterthums. Die meisten sind gewiß für Ehrendenkmale uralter Königsgeschlechter, für Königsgräber zu nehmen (Müller), die jedoch später zu mannichfachen Zwecken benutzt werden konnten. Aehnliche Bauten, welche man in Etrurien entdeckte, sind die sprechendsten Beweise hierfür.

Ein höchst merkwürdiges griechisches Gebäude der Art hat sich noch erhalten: das sogenannte Schatzhaus des Atreus und seiner Söhne zu Mycenä, auch Grab des Agamemnon genannt. Die Steine sind Parallelogramme von ungleicher Größe. Ein 20 Fuß breiter Raum zwischen zwei Mauern führt zu dem pyramidalischen Eingang. Durch diesen gelangt man in ein kreisförmiges Gemach, im Durchmesser 48 Fuß, jetzt bei verschüttetem Grunde noch 49 Fuß hoch. Es ist kuppelartig gedeckt, doch nicht gewölbt. Die Kuppel ist auf höchst einfache und rohe Art, aber unerschütterlich fest construirt. Sie besteht aus horizontalen Steinlagern, welche nach der Höhe übereinander hervortreten. Die Ecken wurden abgehauen, und oben, wo sich die höchsten und letzten Steinlager nähern, ist Alles durch einen einzigen großen Stein geschlossen. Dieser

Schlußstein gab dem Ganzen Haltung und wird deshalb von Pausanias bei der Beschreibung des Schatzhauses des Minyas die *ἁρμονία τοῦ παντός* genannt (IX, 38). Alles war ehemals, wie man vermuthet, mit Erzplatten überdeckt, wovon die Nägel noch sichtbar sind, wenn diese nicht, wie mir wahrscheinlicher ist, dazu dienten, Waffenstücke und Gefäße aufzuhängen, welche man dem Todten in seine Ruhestätte mitgegeben hatte. — Aus diesem großen Gemach kommt man durch eine zweite Thür in ein anderes, von viereckiger Form in den Fels gehauen, jede Seite 27 Fuß lang. Trümmer von zwei anderen Thesauren finden sich ebendaselbst.

Auf gleiche Art war das Schatzhaus des Minyas zu Orchomenos erbaut. Aus weißem Marmor bestehend, ist es nun größtentheils zerstört. Der Deckstein ist 15 Fuß 4 Zoll lang.

Ein ähnlicher Thesauros (Schatzhaus des Menelaos genannt) wurde von Gropius unweit Amyklä entdeckt; Trümmer eines anderen auf der Citadelle von Pharsalus. Aehnliche Gebäude finden sich auf Sardinien, jetzt Nuraghen genannt.

Als verwandt mit diesen Werken bezeichnet Müller in seinem Handbuch gewisse kellerartige Bauten, zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten, den Tempelschätzen, bestimmt. Er nennt sie *οὐδοὶ* und beruft sich auf den *λάϊνος οὐδὸς* zu Delphi mit seinen Schätzen bei Homer, Il. 9, 404. und den *χάλκεος οὐδὸς* von Kolonos bei Sophokles, Oed. Col. Dies beruht aber auf einem Mißverstande dieser Stelle und des Wortes *οὐδός*, welcher poetische Ausdruck durchaus nichts als Schwelle und Grundbau, und in jenen Stellen die eines Tempels, eines Heiligthums oder einer Pforte bedeutet. Doch kommen allerdings, nur nicht unter diesem Namen und nicht gerade bei Tempeln, unterirdische Räume als Schatzbehälter der Herrenhäuser vor, und verwandt mit ihnen sind jene verborgenen *θάλαμοι* oder Frauengemächer, wie der schöne *θάλαμος* der Danae, der Alkmene nichts Anderes ist rc., und mancherlei Burgverließe und Gefängnisse, wie der *χάλκεος κέραμος* der Atriden (Il. 5, 387.) und des Eurystheus (bei Apollodor II, 5, 1). Zum Gefängniß wird in Messene benutzt ein thesaurus publicus sub terra, saxo quadrato septus.

Saxum ingens, quo operitur, machina superimpositum est. (Liv. 39, 8. Plut. Philop. 19.)

Seit der dorischen Wanderung erhebt sich in dieser Periode noch der Tempelbau zu bestimmter, kunstgerechter Form.

Wir sehen also in dem Beginne unserer ersten Epoche jene älteste Architektur des Alterthums vorherrschen, welche längst in Indien, Nubien und Aegypten heimisch gewesen war, die cyklopische, welche, im Gegensatze mit der constructiven, den wirklichen Felsen unterhält, oder nur die gesprengten felsenartig übereinander thürmt.

Bei der Errichtung großer Architekturwerke sind eine Menge Kräfte, Kenntnisse und Menschenhände in Bewegung zu setzen. Diese zur nöthigen Einheit zu bringen, ist das erste Bedürfniß, die erste Bedingung, und ein festgeschlossener Verein, durch Satzungen mannichfacher Art in sich gebunden, ist der sicherste Weg hierzu. Und so sehen wir denn auch solche Vereine, als die Grundlagen großer Bauunternehmungen, aus dem tiefen Dunkel der mythischen Vorwelt herüberragen; wir sehen sie wiederkehren in den Bauinnungen des deutschen Mittelalters. In Aegypten und Indien hatten ihre Stelle die Kasten.

Ohne alle Frage repräsentiren nun auch die Cyklopen, welche von den Alten als Erbauer der vorbeschriebenen Werke angegeben werden, einen solchen uralten griechischen Bauverein. (Vgl. Klenze, Amalthea, 3. S. 78.) Andere technische Vereine und Innungen sind wahrscheinlich auch unter dem mythischen Namen der Kabiren, der Kureten und Korybanten, ganz zuverlässig unter dem Namen der idäischen Daktylen und Telchinen verborgen. — Diese Innungen bearbeiteten vorzüglich Metalle.

Ἰδαῖοι Δακτυλοι hieß der eine dieser Vereine. Schon der Name ist höchst bezeichnend. Er bedeutet die werkthätigen Finger, deren Pherecydes zwanzig rechte und zweiunddreißig linke nennt. Nach Anderen waren es zehn oder hundert. — Sie hatten die Kunst erfunden, das Eisen und Kupfer zu schmelzen. Da sie den rohen Naturstoff zu überwältigen verstanden, wurden sie im Mythus Zauberer genannt, ähnlich wie im Mittelalter Erfinder in Kunst und

Wissenschaft der Zauberei oder des Bundes mit dem Teufel bezichtigt wurden. Ihre Söhne, die Kureten, sind, wie es scheint, die ersten mythischen Waffenschmiede.

Weit ausgebreitet war ein zweiter Verein, der der Telchinen (*Τελχῖνες*). Sie waren zu Sikyon, auf Kreta, Rhodus und in Lydien thätig. Sie arbeiteten der Sage nach die ersten Götterbilder, und für die Götter selbst Waffen und Geräthe aller Art, für den Chronos die Harpe, für den Poseidon den Dreizack. — Auch sie wurden Zauberer genannt, und zugleich als neidische, bösartige Menschen bezeichnet; d. i.: sie hatten Gewalt über Stoff und Kraft der Natur, wie die idäischen Daktylen, hatten durch zunftmäßige Abgeschlossenheit eine feindselige Stellung gegen die Außenwelt angenommen, und machten neidisch aus ihren Kunstfertigkeiten ein Geheimniß.

Bei Homer wird die höchste technische Meisterschaft in Metallarbeiten auf Hephästos zurückgeführt, zuverlässig der religiöse Mittelpunkt jener alten Innungen. Für das Herrenhaus des Alkinoos hatte er zur Bewachung desselben goldene und silberne Hunde gebildet, und im Innern standen von seiner Hand fackeltragende Jünglinge aus Gold. (Od. 7, 91 — 100.) Bei Hesiod bildet er als Plastiker die Pandora, das erste Weib. (Opp. et dies V. 17. Theogon. V. 57.)

Es war eine lächerliche Caprice Hirt's (Amalthea 2, 52), die Werke Vulcan's als göttliche, folglich blos imaginäre, zum Beweise der Behauptung zu benutzen, daß Griechenland zur Zeit des Homer noch keine einheimische Kunst besaß. Aus gleichem Grunde muß man den Homerischen Helden natürlichen Verstand und Herzhaftigkeit absprechen, weil jeder glückliche Gedanke der Eingebung eines Gottes, jede ungewöhnliche Kraftäußerung einem höheren Einfluß beigemessen wird. Wir sehen bei Homer das Leben der Anakten schon auf mancherlei Weise über den niedrigsten Bedarf erhoben, ihre Herrenhäuser mit kostbarem Geräthe gefüllt, welches technische und artistische Fertigkeiten vielfacher Art erforderte.

Schon das Gewand ist nicht mehr blos zur Hülle des Körpers bestimmt, es dient schon dem Zwecke, den lebendigen Körper mit

Anmuth und Schönheit zu zieren. Als kunstvoll werden gerühmt die Gewebe der Homerischen Frauen. Andromache webt ein Gewand

Doppelt und blendend weiß und gewirkt mit mancherlei Bildwerk
(Il. 22, 440),

Helena ein anderes

— — — — durchwirkt mit mancherlei Kämpfen,
Rossebezähmende Troer und erzumschirmte Achäer.
(Il. 3, 125.)

Auf einem Purpurgewand des Odysseus sah man ein Jagdstück aus Gold:

Zwischen der Vorderklaue des wildanstarrenden Hundes
Zappelt ein fleckiges Reh'chen; und Jeglicher schaute bewundernd,
Wie, aus Gold gebildet, der Hund anstarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füßen sich abrang.
(Od. 19, 227 ff.)

Hierzu kam kunstvoll geschmücktes Geräthe zu manchem Bedarf. Ein Becken des Achilles war mit Blumen geziert (Il. 23, 884); der Becher des Nestor, von goldenen Buckeln glänzend, mit vier Henkeln versehen, jeder von zwei goldenen Tauben umgeben; goldene Tauben bildeten den Boden. (Il. 11, 632 ff.)

Selbst die Waffe des Krieges ist schon kunstvoll geschmückt. Der Harnisch des Agamemnon hatte zehn Streifen blauen Stahles, zwölf aus Gold, zwanzig aus Zinn. Oben waren drei Drachen gebildet, „schimmernd wie Regenbogen." Auf seinem Schilde drohte das Schreckensbild der Gorgo. (Il. 11, 19 ff.)

Vielbesprochen von Anderen ist der Schild des Achilles, ein Werk des Vulcan (Il. 18, 478); es bildete einen vollkommenen Kreis. Der äußerste Rand stellte den Weltstrom Okeanos vor. Er umschloß mehrere Kreise, in deren mittelstem und kleinstem man den Himmel mit seinen Gestirnen sah. In den verschiedenen Feldern der übrigen Kreise breitete sich die Fülle und Mannichfaltigkeit des Menschenlebens aus. 1) Eine Stadt mit Geschäften des Friedens: einer Hochzeitfeier und dem Gericht auf dem Markte. 2) Eine Stadt im Kriegszustande: Belagerung, Ausfall; an der Spitze der Truppen Ares und Athene; dann ein Hinterhalt und die Schlacht.

3) Feldbau, zugleich die drei Jahreszeiten, Frühling, Sommer und Herbst bezeichnend. a) Ackernde Männer, arbeitend und mit Wein sich stärkend: der Frühling. b) Dann die Schnitter, erntend und Dankopfer der Sonne bringend: der Sommer. c) Die Weinlese unter Tanz und Gesang: der Herbst. 4) Hirtenleben. a) Hirten weiden ihre „hochhauptigen Rinder,“ und Löwen fallen in die Heerde. Dann b) im anmuthigen Thal eine Heerde von silbernen Schafen. Endlich 5) der Reigen von Jungfrauen und Jünglingen.

Man hat häufige Zweifel erregt, inwiefern dieser Schilderung etwas Wirkliches zum Grunde liege, oder nicht. — Das technische Verfahren war wohl, daß die Figuren einzeln aus geschlagenen Metallplatten geschnitten und dann auf den Grund geheftet wurden (ἐμπαιστικὴ τέχνη). Was den großen Reichthum der Darstellungen betrifft, so ist hier allerdings so Manches der dichterischen Phantasie und ihrer Uebertreibung zurückzugeben. — Aehnliche Werke aber müssen in der Wirklichkeit vorhanden gewesen sein und dem Dichter zum Vorbilde gedient haben; und in etrurischen Gräbern sind Schilde dieser Art gefunden worden. — Auch verringert sich die unglaubliche Zahl der Figuren durch die der griechischen Kunst eigene Abkürzungsmethode in der Symbolik. Ein einziger gewappneter Mann repräsentirt ein ganzes Kriegsheer; eine einzige Figur im Friedensgewand den ganzen versammelten Demos. — Diese Symbolik ist der griechischen Kunst durch alle Epochen eigen. Architektonische Gegenstände, ein Palast, ein Tempel, werden auf Reliefs durch eine bloße Säule, landschaftliche durch einen Baumstrunk, oder geradezu durch Personification der Gegend angedeutet.

Eine interessante Künstleraufgabe war es von je, diesen Homerischen Schild in Gedanken und in Zeichnung wieder herzustellen. Die frühesten Versuche machten Boivin und Caylus. Besser ist der von Quatremère de Quincy Jupiter Olympien, S. 64. Flaxmann, zu Behuf einer neueren Silberarbeit. Vgl. Welcker Zeitschr. I. S. 553. Ein sehr gelungener Versuch einer Handzeichnung im Städel'schen Institut zu Frankfurt, vom Maler Veit.

Eine Nachbildung des Achillesschildes bei Homer ist der Schild des Herakles, welcher fälschlich dem Hesiod beigelegt wird. Die Schilderung ist hier schon übertrieben, ausschweifend, oft bei widerlichen Gegenständen verweilend. Doch sind einzelne Vorstellungen unverkennbar auch hier von wirklichen alterthümlichen Kunstwerken entlehnt, welche der Dichter vor Augen hatte. — Die Fülle dieser Gegenstände ist übrigens recht im Geiste des ältesten Reliefs. Sparsam wird erst die mündige Kunst. Erinnern wir uns nur an die Sculpturen an den ägyptischen Tempelwänden!

Was nun aber die Entstehung der höheren bildenden Kunst betrifft, die Geburt der freistehenden Statue namentlich, welche bei allen Völkern des Alterthums, wie zuverlässig auch in Griechenland, mit dem Götterbilde beginnt, so waren hierüber die Ansichten der Archäologen von jeher getheilt.

Wir wissen — und hierüber kann bei den unzweideutigsten Thatsachen, welche vorliegen, gar kein Zweifel obwalten —, daß die urältesten Bewohner Griechenlands noch keine Bilder ihrer Götter, keine *εἰκόνας*, hatten, keine Nachbildungen einer organischen, menschlichen oder nur fingirten Gestalt, sondern bloße symbolische, gleichsam mnemonische Zeichen, welche an die Gegenwart dieses oder jenes Gottes erinnern, oder auch nur eine bestimmte Stelle heiligen sollten. — Der älteste Eros zu Thespiä, die Charitinnen zu Orchomenos, waren *ἀργοὶ λίθοι*. An Hermes mahnten *ἑρμαῖα*, Steinhaufen. Zu Pharä wurden dreißig Pfeiler verehrt, jeder nach dem Namen eines Gottes genannt (*τετράγωνοι λίθοι*, Paus. VII, 22, 3). Der Apollo Agyieus war noch später in Athen; in Delphi und anderwärts ein *κίων κωνοειδής*, ein Kegel (Münzen); die Hera zu Argos ein *κίων*, zu Samos ein *σανίς*. — Die Zwillingsbrüder, die Dioskuren, in Sparta waren zwei Balken mit Querhölzern verbunden; die ikarische Artemis ein lignum indolatum (Arnobius) u. a. d. m. So wurden Meteorsteine und einfache Spitzsäulen in Phönizien göttlich verehrt.

An diese rohen Symbole knüpft man nun gewöhnlich, nach Winckelmann's und Zoëga's Vorgang, und noch jetzt mit Ottfried

Müller, als erste Fortschritte zur Götterstatue, als den Uebergang zur griechischen, reinmenschlichen Göttergestalt, unmittelbar die sogenannten Hermen an, d. i. die viereckigen Pfeiler mit dem Kopf des Hermes; oft an beiden Seiten, etwa in der Stelle der Arme, mit Vorsprüngen zum Aufhängen von Kränzen (ἄκωλοι, trunci), mehr in der Mitte des Pfeilers der Phallus, zum Zeichen des Geschlechts. Aus jenen Stumpfen, heißt es, werden später Arme; unter dem Phallus, so fährt man fort, machte man Fortschritte: das wurden Beine — u. s. w., bis endlich ein menschenähnliches Bild entstand. Das klingt nun Alles ganz natürlich; — aber eben diese liebe Natur ist doch allzu natürlich! — Wie entstand die epische Poesie? Erst Vocale, Naturlaute, dann Consonanten, Worte, Sätze, — Erzählung, rhythmische Ordnung der Worte — mehrere Erzählungen aneinander gereiht — und — das Epos ist fertig. — Was aber hat das Epos gemein mit jenem ersten Naturlaut? Was hat auch nur die Herme mit jenen Klötzen und Balken, mit bloßen Pfeilern und Steinen gemein? Ja, der Sprung von diesen bis zu einem menschlichen Haupte, wie es die Herme trug, ist ebenso groß, als bis zur vollendeten menschlichen Gestalt, bis zum vollendeten Götterbilde. Es ist nicht abzusehen, warum ein Künstler, der schon einen Kopf bilden konnte und wollte, sich nicht auch weiter wagte, bis zu Hand und Fuß. Die Kunstgeschichte überhaupt schreitet nicht vor nach den Regeln einer Zeichnungsschule, wo man auch erst Nasen und Augen, dann Köpfe, dann Füße und Hände, und endlich ganze Figuren machen lernt. Die Kindheit der Kunst ist eben Kindheit; in ihrer Unbefangenheit kennt sie keine Schwierigkeiten, die nicht nur in der Führung der Hand und der Instrumente liegen. Hier waltet noch der glückliche Glaube, Alles zu können, und die kindische Lust, Alles zu wollen. Das Kind fängt mit ganzen Figuren an und hat Götter gebildet, wenn es auch nur Fratzen zu Stande bringt. — Jene Hermen ferner sind bloße Abstractionen, alles Abstracte aber ist später, als das Concrete. Ihre Symbolik ist endlich eine bloße Abbreviatur; — aber man fängt nicht mit Abbreviaturen zu schreiben an. Die Kürze eines Tacitus ist das späteste Product

Der kindliche Geist ergießt sich in Geschwätzigkeit und Weitschweifigkeit, und jener Schild des Achilles umfaßte die ganze Welt. Und so ist das Epos, die früheste Form bei den Griechen, ein Allumfassendes, und erst das spätere Drama und die Lyrik concentrirt und concis.

Aber wie nun die Lücke zwischen jenen heiligen Steinen und Hölzern und den vollständigen, wenn auch rohen, Götterbildern füllen?

Kein Volk bildet sich rein aus sich selbst, so wenig als der einzelne Mensch. Wie dieser nur durch Menschen zum Menschen wird, so das Volk nur durch Völker. Den entschiedensten Einfluß auf die Entstehung und Entwickelung der griechischen Plastik übte Aegypten, jenes Land, in welchem seit uralten Zeiten nach einem festen, unerschütterlichen System im Dienste der Religion Baukunst und Sculptur blühten und beide Ufer des Nils mit ihren Wunderwerken füllten. Schon Homer kennt Aegypten und das hundertthorige Theben mit seinen unermeßlichen Schätzen. Pflanzer aus Aegypten brachten nach Griechenland ihre Religionsbegriffe mit, ihre Götter und Götterbilder. Die ägyptische Neïtha (die saïtische Isis) ist die griechische Athene, und wie jene mit Phthas, dem Feuergott, vereint ist, so ward diese im alten athenischen Cultus mit Hephästos verbunden, welcher hier als Hauptstammgott verehrt ward. Auf Mumienkasten und sonst ist das Bild der Neïtha sehr gewöhnlich. Die Physiognomie derselben aber hat die unverkennbarste Aehnlichkeit mit den noch in späteren Zeiten beibehaltenen Zügen der Minerva auf den Tetradrachmen von Athen. (Vgl. Böttiger, Archäologie der Malerei, S. 54.)*)

Auch andere Züge entsprechen sich in den ältesten Minervenstatuen, wie die schmalen ägyptischen Hüften und gewisse Eigenheiten der Gewandung, wovon später. Die Sphynx, wiewohl griechisch umgebildet, ist noch dem Bilde des Phidias beigegeben.

---

*) Vgl. E. Röth, Geschichte unserer abendländischen Philosophie. Mannheim 1846: Der griechische Glaubenskreis. Anm. d. H.

Aegyptische Spuren finden sich auch in dem Dienste der Hera zu Argos, dieser alten Erdgöttin, welcher noch Polyklet den mystischen Granatapfel gab. Ebenda wurde Io verehrt, deren Name selbst ägyptisch ist. Die Mythen von Perseus und Danae sind ägyptisirende Sagen von Argolis. — Ein ägyptisches Bild war der Apollo (der Horus=Apollo) zu Amyklä in Lakonien. Zu Erythrä sah Pausanias noch das Bild des Kahngottes Hercules (*σχεδία ξύλων*). Das Bild *εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἀκριβῶς ἐστὶν Αἰγύπτιον.* (Paus. VII, 5, 3.) Die Kahngötter sind überhaupt ägyptisch. Dahin gehört auch *Διονύσου ἄγαλμα ἦν ἐν τῇ λάρνακι* (Kiste, auf der er über das Meer gekommen), ein Werk des Hephästos, welches Zeus dem Dardanos geschenkt. Dies weist nach Troja, wo gleichfalls die Minerva verehrt ward. (Paus. VII, 19, 3.) In der gehörigen Einschränkung genommen, erweist es sich vollkommen als wahr, was Herodot (2, 50) behauptet: *σχεδὸν δὲ καὶ πάντα τὰ οὐνόματα τῶν θεῶν ἐξ Αἰγύπτου ἐξήλυθε ἐς τὴν Ἑλλάδα.*

Wie in Aegypten ferner, so ging in Griechenland die Plastik von der Baukunst aus; sie beginnt mit der Sculptur an Palästen und Tempeln, und wie in Aegypten war die älteste griechische Plastik mit der Malerei verbunden. Endlich bestätigt sich auf die unzweideutigste Art der Ausspruch der Aegypter selbst bei Diodor, daß der Styl der altägyptischen Bilder ganz derselbe sei, wie an jenen, welche bei den Griechen Dädalus gefertigt: *τὸν ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατεσκευδεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.* (Diod. 1.) Nicht also daß aus Stein= und Holzstumpfen Köpfe und Arme langsam herausgewachsen wären. Die Götterstatue kam fertig, wiewohl noch in roher, todtenhafter Mumienform aus dem ägyptischen geheimnißvollen Wunderlande nach den heiteren griechischen Bergen und Thälern, und traf hier auf einen lebendigen Bildungstrieb, der anfänglich nur geschäftig war, das Gewonnene zu erhalten, bald aber sich in unerschöpflicher Umgestaltung desselben übte. Und so war es überall, auf jedem Felde der menschlichen Thätigkeit, wo je dauernd Großes sich gebildet hat. Ungleichartige, ja widerstrebende

Stoffe müssen sich mischen, sich suchen und fliehen, um ein neues lebendiges Wesen, ein Wirkliches, Wahrhaftiges hervorzubringen. Ohne den Tod der ägyptischen Ruhe wäre es nimmer zum Leben, zur Energie der griechischen Statue gekommen.

Die ältesten Götterbilder (*ἀγάλματα*) der Griechen waren *ξόανα*, aus Holz geschnitzt. Die Leichtigkeit, dieses Material zu bearbeiten, ist schwerlich der einzige Grund, warum die Holzschnitzkunst in dem ältesten Zeitraume die vorherschende, ja bei den Götterbildern — einzelne Bilder aus Thon abgerechnet — die einzige war. Das Holz schien, als Erzeugniß der lebendigen Natur, würdiger, gleichsam empfänglicher dafür, das Gehäuse des lebendigen Gottes zu werden. (Vgl. Euseb. praep. ev. 3, 8. Thiersch Epochen S. 38.) Noch in späteren Zeiten galten die Holzbilder für die heiligsten und genossen zum Theil neben den herrlichsten Werken der vollendeten Kunst das Vorrecht einer besonderen Verehrung. Meist waren sie wunderthätig, und man trug sich mit einer Unzahl von Legenden. Sie waren von der Gottheit selbst beseelt.

Die künstlerische Stellung aber dieser ältesten Bilder war ganz gerade, steif, die *σκέλη συμβεβηκότα, σύμποδα;* die *χεῖρες παρατεταμέναι* fest angezogen; das Haupt gerade aufgerichtet. Das Auge war wohl nur durch einen Strich, einen Einschnitt bezeichnet, oder nur wenig geöffnet, *ὄμματα μεμυκότα.* Sie sahen aus wie schlummernd. Es war noch so recht die schlummernde Kunst, ihr Werk noch mumienhaft. Die ganze Gestalt stellt sich mehr architektonisch, als menschlich gegliedert dar. Wo auch die Arme geöffnet wurden, da war es nur, um Attribute zu tragen oder eine einseitige Bewegung anzudeuten, die mit der Ruhe der übrigen Gestalt im schroffsten Widerspruch steht. So stehen ja auch ägyptische Götter da, Ammon, in der einen Hand hoch die Geißel schwingend, oder Osiris, in der einen Hand die Geißel, in der anderen zugleich den Krummstab haltend. So bei einer eigenen ganzen Klasse dieser griechischen Mumiengötter, den heiligen Palladien, welche meist als *διιπετῆ* gelten, als vom Himmel niedergefallene Wunderbilder. Der Körper ist immer ganz gerade, von den

Armen ist Schild und Speer erhoben. So sehen wir sie auf den Gemmen, welche den Raub des Diomedes vorstellen. Das Troische Palladion schwang in der Rechten die Lanze, in der Linken hielt es Spindel und Rocken. (Apollodor III, 12, 3. Vgl. Diod. Fragm. Nr. 14.)

Mit dieser plastischen Formung aber war es noch nicht abgethan. Vielfältige Bemühungen der Gläubigen erhielten diese Schnitzbilder gleichsam in steter Thätigkeit, und brachten sie in lebendigen Verkehr mit der sie umgebenden Welt. Wie lebende Wesen wurden diese Bilder gehegt und gepflegt. Der Tempel war die Stätte, in welcher der Gott sich förmlich und real häuslich niedergelassen hatte.

Da war er nun auch mit allem nöthigen Hausbedarf zu versehen. Mit Kränzen, Diademen und Spangen wurden jene Holzbilder beschenkt und geschmückt; sie selbst wurden gebadet und gesalbt. *Καλλυντήρια* hieß das Fest des Abputzens der Bildsäule. Eine besondere Feier waren die *λουτρὰ* der Pallas zu Argos, das Wasch- und Badefest ihrer Bildsäule.

Dazu kommt noch eine förmliche Tempelgarderobe. Schon dem troischen Pallasbilde wird ein Peplos, ein Obergewand, geweiht (Il. 6, 303 f.); ein Gleiches geschieht zu Athen am Feste der Panathenäen, der Hera in Olympia alle fünf Jahre, und jährlich weben die Spartanerinnen einen Chiton für die Apollostatue zu Amyklä. Mit diesen Kleidungsstücken, die man steifte und in künstliche Falten legte, wurden nun die Bildsäulen der Götter wirklich angethan. Daher finden wir bei Kirchenvätern genannt eigene ornatrices und vestitores divinorum simulacrorum. Bis in die spätesten Zeiten erhielt sich diese Sitte. Zu Aegium sah man das Bild der Ilithyia von Damophon, Kopf und Extremitäten von pentelischem Marmor, das Uebrige von Holz, und *ὑφάσματι κεκάλυπταί τε λεπτῷ*. (Paus. 7, 23, 5.) Noch in den späteren Epochen der römischen Kaiser werden Tempelbilder mit weiblichen Purpurmänteln angeführt. Ein solches vollständig bekleidetes Tempelbild war z. B. auch die Hera zu Samos, verhüllt als die Braut des Zeus,

nubentis habitu. (Varro bei Lactant. Inst. 1, 17.) Wir sehen sie noch auf Münzen von Samos. (Müller und Oesterley 2, 8.) So sehen wir noch die Göttin Chryse in Lemnos, welcher die Argonauten opfern (bei Millingen, Peint. de v. pl. 51. M. u. Oest. 40.), die Artemis Lusia, bei welchem Bild Melampus die Tochter des Prötus von bacchischer Raserei heilt. (Millingen pl. 52. M. u. Oest. Nr. 11.)

Diese alten Holzidole, so sehr sie den Forderungen der Kunst, dem Wesen der Sculptur zu widersprechen scheinen, enthalten dennoch die fruchtbarsten Keime der Kunstentwicklung. Sie sind eigentlich nur Manequins, bloße Puppen, aber im doppelten Sinne des Worts. Aus ihnen entpuppt sich die Psyche der Kunst. Sie begründen den alterhümlichen Kunststyl, den Einige den archaistischen, Andere den heiligen, hieratischen, den Tempelstyl nennen. Sie beginnen die Reihe jener Werke, wo verschiedene Stoffe zur erhabensten Wirkung sich vereinigten, Gold namentlich und Elfenbein. (Phidias.) Ihre künstlich gefältelten Gewänder wurden eine unglaubliche Zeit lang auch in Statuen von Marmor oder Erz, von Gold und Elfenbein mit gewissenhafter Treue nachgebildet, und gaben den ersten Anlaß, die Gewandung, die Draperie kunstvoller zu bilden und zu einem Kunstgegenstande zu erheben.

Noch weit wichtiger für den Geist der bildenden Kunst war jenes Ceremoniel, in welchem das heilige Holzbild wie ein lebendes Wesen bedacht war. — Das Leben dieser Bilder war ein wunderbares, dämonisches, durch den Glauben bedingt; — es war zugleich ein sinnliches, in einzelnen Wundererscheinungen von der Legende berichtet. Diese Statue, erzählte man, war einer bedrängten Stadt zu Hülfe gekommen; jene hatte sie verlassen. Dort hatte Minerva drohend den Speer erhoben, hier ein anderes Bild Thränen oder Schweiß vergossen.

Alsbald mußte nun in dem Künstler das Streben erwachen, seinem Bilde einen Schein des Lebens mitzutheilen, eine Seele, nicht nur dem gläubigen, sondern auch dem sinnlichen Auge erkennbar; das magische Leben zum metaphorischen der Kunst, das wirk-

liche, grob materielle, zum ideellen zu erheben. So liegt in diesen Holzbildern schon der erste Keim jener wunderbaren Lebendigkeit, welche alle ächtgriechischen Werke durchdringt.

Dieses Streben zeigt sich deutlich genug schon in einer uralten kretensisch-attischen Schule von Holzschnitzern, deren geschichtliche Thätigkeit sich an den mythischen Namen des Dädalus knüpft und über Homer zurückreicht. Auf diesen einen Namen wird Alles gehäuft, was im Laufe der Zeit aus dem Kreise der attischen Holzbildner hervorging.

Die Wundersagen seines Lebens sind bekannt. Er war Architekt. In Kreta erbaute er ein Labyrinth. Andere Bauten von ihm wollte Sicilien, Sardinien und Capua besitzen. Er erfand verschiedene Instrumente, meist Instrumente der Holzschnitzkunst: die serra, Säge, ascia, Axt, perpendiculum, teretra, Bohrer, ichthyocolla, den Fischleim. Wunderbares aber erzählte man von seinen Statuen. Sie waren wirklich belebt, nicht von dämonischer Kraft, sondern durch die Hand, durch den Geist des Künstlers selbst. Sie bewegten sich, sie schritten einher; und spätere Taschenspieler und Tausendkünstler suchten es dem mythischen Ahnherrn dadurch gleichzuthun, daß sie gegliederte Figuren automatisch durch Quecksilber in Bewegung setzten.

Der Name Dädalus selbst ist kunstsymbolisch, ohne daß deshalb die wirkliche Existenz eines Künstlers dieses Namens geleugnet zu werden brauchte (*Δαιδάλλω*, *ΔΑΩ*, *δαῆναι*, *δαίδαλμα* das Kunstwerk.) Er ist Sohn des *Μητίων*, *Εὐπάλαμος*, *Παλαμάων*.

Dädalus ist der mythische Ahnherr eines Kunstgeschlechtes, zu welchem noch Sokrates, der sich selbst als Bildner versucht hatte, gehörte, der Stifter einer Schule. Er verhält sich zur Bildnerei der ältesten Kunst mit seinen Dädaliden, wie Homer und die Homeriden zur Geschichte der epischen Poesie.

Was aber nun das Wunder von Dädalus' lebendigen Statuen betrifft, so hatten schon die Alten das Räthsel auf eine einfache und vollkommen befriedigende Art gelöst. Die Schule der Dädaliden hob zuerst die ganz gerade, säulenartige, mumienhafte

Stellung der Statue auf, trennte die früher angeschlossenen Füße derselben wie zum Schritte, und öffnete das schlummernde Auge. Ihre Statuen waren διαβεβηκότα, und nun hieß es später, sie schritten, sie lebten wirklich. Mit dieser Stellung war die Bewegung der griechischen Statue vorbereitet, mit dem geöffneten Auge die Seele.

Wahrscheinlich war damit auch schon jener eigenthümliche Zug des Lächelns verbunden, welcher noch in der folgenden Epoche stereotyp ist, und die Götter als die ewig seligen, die leicht dahinlebenden, oder als dem Menschen befreundeten Wesen darstellen sollte. Θεοὶ ῥεῖα ζώοντες — μάκαρες θεοί — εὐμενεῖς, ἵλαοι. Doch hat man hier noch nicht auch nur entfernt an die Bewegung der späteren, der vollendeten griechischen Statue zu denken. Die Arme waren auch hier noch, wenn sie nicht gehoben werden mußten, um Attribute zu tragen, straff angezogen und fest an den Körper geschlossen; die Haltung des Oberleibes ganz gerade, ebenso die des Hauptes; die Füße aber nur gleichmäßig ausschreitend, so daß der Schwerpunkt des Körpers nicht auf den Einen Fuß übergetragen war. Auch die Stellung oder Bewegung der Dädalischen Bilder war ganz und gar noch die der ägyptischen schreitenden Statuen.

Ueberhaupt müssen wir auf jeden Gedanken an eine individuelle Gestaltung dieser Bilder in der Form des Körpers, in der Bildung des Angesichts, im Ausdruck und Bewegung verzichten. Alle hatten ein gemeinsames Gepräge, alle waren wie nach Einem Muster gebildet, nur durch Attribute von einander verschieden; und dieses Gepräge bewahrte die alte Kunst eine Reihe von Jahrhunderten hindurch; ja es reichte in seinen wesentlichsten Momenten in die folgende Epoche hinüber, und drückte seine letzten Spuren noch einzelnen Erscheinungen der schon vollendeten Kunst auf.

Wir sind mit diesen Bemerkungen auf ein kunsthistorisches Phänomen gestoßen, welches der sorgfältigsten Beachtung würdig ist.

Was wir auch von Dädalus als von einer wirklichen historischen Person denken mögen, so haben wir doch diesen Mythus in so weit zu beachten, daß wir den Beginn der Dädaliden-Schule

an die Zeit des Theseus und des Minos knüpfen, folglich bis in das Jahr 1230 vor Christus hinaufrücken. Den Charakter der ältesten Holzbilder kennen wir, und die Versuche der Dädaliden, der starren Gestalt Bewegung mitzutheilen, mußten nun, bei dem langen Bestand der Dädaliden-Schule, einen raschen Fortschritt, eine frühe Vollendung der Kunst erwarten lassen.

Aber diese Erwartung wird getäuscht durch die unzweideutigsten Thatsachen.

a) Ol. 53, d. i. 560 v. Chr., in einer Zeit also, welche schon in die nächstfolgende Kunstepoche gehört, wurde ein Pankratiast, Arrhachion mit Namen, zu Olympia von seinem Gegner erwürgt, aber noch im Tode als Sieger gekränzt. Seine Landsleute, die Bewohner von Phigalia, lassen ihm auf ihrem Marktplatze eine Marmorstatue errichten. Pausanias sah diese noch und beschreibt sie als: *τά τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι· οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, καθεῖνται δὲ παρὰ πλευρὰν αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν.* (Paus. VIII, 40, 1.) Ganz falsch, ja widersinnig ist Hirt's Behauptung, welcher auch noch O. Müller beitrat, daß Arrhachion eben hier als Todter vorgestellt worden. Außerhalb des versöhnenden Zusammenhanges einer ganzen Gruppe oder eines Reliefs hat die griechische Kunst nie einen Todten als Todten vorgestellt, selbst in Todtendenkmalen nicht. Sie kennt nur das Leben. Das Bild einer Leiche — die Leiche galt als entweihend — und nun gar auf öffentlichem Markt aufgestellt, wäre ein solches Bild, ein *ἄγος*, gewesen, das der Sühnung bedurft hätte. Auch waren ja die Füße des Arrhachion nach Pausanias nicht ganz geschlossen; es heißt *οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες.* Mit geschlossenen Füßen war auch noch die von Dameas gearbeitete Statue des Milo. (Vgl. Müller's Handb. f. Archäol. S. 65. Nr. 1.*) Thiersch's Epochen S. 53.)

b) Die Söhne des Rhökos auf Samos, des Erfinders des Erzgusses, Telekles und Theodoros, gehören gegen den Schluß der Epoche, welche uns gegenwärtig beschäftigt, und sind so einen be-

*) Erste Auflage. Anm. d. H.

deutenden Zeitraum von dem Beginn der Dädaliden=Reihe getrennt. Mehr über diese Künstler bei Gelegenheit der samischen Schule. Hier nur Ein Factum, welches Diodor berichtet (I, 48). Beide Künstler waren in Aegypten gewesen. Nach ihrer Rückkehr verfertigten sie gemeinschaftlich eine Bildsäule des pythischen Apollo, Jeder die Hälfte der Statue, und zwar getrennt, Theodoros die eine Hälfte zu Ephesus, Telekles die andere zu Samos. Als beide Hälften zusammengefügt wurden, schloß sich Alles so genau aneinander, daß die Statue das Werk eines einzigen Künstlers zu sein schien. Auch hier waren die Füße zum dädalisch=ägyptischen Schritte geöffnet, die Arme aber noch an den Seiten herabgestreckt.

Wir haben hier zwei Facta, wovon das eine für einen langen Fortbestand des Gepräges der Dädalischen Bilder zeugt, das andere auf einen festen Kanon der Verhältnisse, auf ein auch die einzelnen Theile bis in's Kleinste festbestimmendes Maaß hindeutet, während beide Facta zugleich nach Aegypten zurückweisen und im Allgemeinen das Streben nach Lebendigkeit des Bildes in feste, unzerstörbare Schranken eingeschlossen zeigen.

So begegnen uns hier unter den gehörigen Modificationen dieselben Erscheinungen, welche Plato an der ägyptischen Kunst bemerkte: — — *οὐκ ἐξῆν οὔτε ζωγράφοις οὔτ᾽ ἄλλοις, ὅσοι σχήματα καὶ ὁποῖ᾽ ἄττα, ἀπεργάζονται, καινοτομεῖν, οὐδ᾽ ἐπινοεῖν ἄλλ᾽ ἄττα ἢ τὰ πάτρια, οὐδὲ νῦν ἔξεστιν οὔτ᾽ ἐν τούτοις οὔτ᾽ ἐν μουσικῇ ξυμπάσῃ· σκοπῶν δ᾽ εὑρήσεις αὐτόθι τὰ μυριοστὸν ἔτος γεγραμμένα ἢ τετυπωμένα (οὐχ ὡς ἔπος εἰπεῖν μυριοστόν, ἀλλ᾽ ὄντως) τῶν νῦν δεδημιουργημένων οὔτε τι καλλίονα οὔτ᾽ αἰσχύω, τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειργασμένα.* Plat. Legg. II, 3. ed. Ast. p. 55; und vorher: *Ταξάμενοι δὲ ταῦτα (σχήματα καὶ μέλη) ἄττα ἐστὶ καὶ ὁποῖ᾽ ἄττα, ἀπέφηναν ἐν ἱεροῖς.*

Plato verbindet im zweiten Buch seiner Schrift über die Gesetze Werke der bildenden Kunst mit der Musik in Aegypten. Aber finden wir nicht auch in Griechenland allen Werken der epischen Poesie Ein gemeinsames Gepräge aufgedrückt und die Musik der älteren Epoche an feste, unwandelbare Normen gebunden?

Unendlich ist die Mannichfaltigkeit des Stoffes in den großen Epopöenkreisen der Ilias und Odyssee, in den Hymnen der Homeriden, in den kosmogonischen oder didaktischen Dichtungen der Hesiodischen Schule. Verschieden ist die Zeit der Entstehung. Aber welche Uebereinstimmung der Form, der Darstellungsweise — der Rhythmen — bis auf die Epitheta der gewöhnlichsten Gegenstände des Lebens!

In der Musik behielt man diesen ganzen Zeitraum über die alten überlieferten Normen und Harmonieen bei; und noch die Neuerungen eines Timotheos — Vermehrung der Saitenzahl an der Lyra und künstlichere Modulationen — wurden beinahe einem Frevel gleichgeachtet.

Die Plastik ist schon ihrem Wesen nach von einer viel mehr permanenten Natur, als die Poesie, deren Medium das geflügelte, wandelbare Wort ist. Sie beruht überdies zunächst ganz und gar auf der Technik, dem Handwerke.

Der Sprache bedienen wir uns von Jugend auf; Hämmern und Meißeln müssen wir erst lernen und mühsam erlernen.

Aus der mythischen Zeit dämmern die Bauvereine und Innungen der Cyklopen, der Daktylen und Telchinen auf. Damit verbinden sich gewisse Kunstgeschlechter. Die Kunst erbt in ganzen Geschlechtern vom Vater auf den Sohn. So war ihre Ausübung anfänglich nicht durch individuelles Talent bedingt; sie ist Erb- und Stamm-Gewohnheit, und der Vater freut sich, im Sohne sich selbst und nur sich selbst gleichsam wiederholt und verjüngt zu sehen!

Aber hiermit ist noch nicht das ganze Räthsel gelöst. Der wichtigste Grund des langen Beharrens der ältesten Plastik auf einer und derselben Stufe war die Religion selbst, der Cultus, dem sie diente.

Nehmen wir das kunstvolle Schmuckwerk in den Häusern der alten Anakten aus, so war die eigentliche Kunst, oder das Handwerk, welches zunächst noch ihre Stelle vertrat, ein Product der Religion. Tempelbilder, der öffentlichen Verehrung geweiht, waren die ersten freistehenden Statuen. Colonisten, welche den heimischen Boden verließen, nahmen stets die Bilder mit sich, an deren gläu-

digen Anblick sie gewöhnt waren, oder sie ließen ein treues Abbild derselben fertigen, um auch in der neuen Heimath noch gleichsam der Nähe ihres alten vertrauten, vaterländischen Gottes gewiß zu sein. Die Tempel aber und der heilige Gottesdienst mit seinen Hymnen, Gebeten und festlichen Bräuchen standen unter der Aufsicht der Priester, wiewohl diese freilich in Griechenland eine ganz andere Stellung hatten als in Aegypten, ja nicht einmal einen besonderen Stand bildeten. Doch waren sie die Mittler des Volkes und der Götterwelt, sie waren eingeweiht in die Mysterien, sie wußten um die Eigenschaften der Götter, um die Gestalt, die ihnen wohlgefiel und in welcher sie sich offenbaren wollten; sie wußten um die *Attribute*, ihre Bedeutung oder Thätigkeit. Unter der Aufsicht der Priester wurden die ältesten Tempelstatuen verfertigt; in ihrem Dienste arbeitete der Künstler. Alle Willkür war sonach ausgeschlossen und einem höheren Willen unterworfen, welcher, wenn auch nicht in bestimmten Machtsprüchen und Gesetzen ausgedrückt, doch auf die Bedürfnisse des Volkes sich stützend und in langer Gewohnheit immer mehr erstarkend, ein *νόμος* ward, ein *νομιζόμενον*. Aussprüche der Orakel, Wundersagen und Traumgesichte standen hiermit im Bunde, um den Tempel und in ihm die älteste Werkstatt der Kunst jeder Neuerung zu verschließen. In Sparta hatten die *Ἱλάειρα* und *Φοίβη*, Töchter des Apollon und Gattinnen der Dioskuren, ein besonderes Heiligthum. Eine Priesterin dieser Heroinnen gedachte einst ihre alterthümlichen Bilder zu verjüngen, und schon war das eine derselben mit einem Haupte nach dem neuen Kunststyle geschmückt. Da erschien ihr ein Traumgesicht und gebot ihr, von der Umwandlung des zweiten Bildes abzustehen. (Paus. III, 16, 1.) Aehnliches werden wir später noch von einem Künstler am Schlusse der zweiten Epoche, von Onatas, hören. Als unter Vespasian das Capitolium wiederhergestellt werden sollte, geboten die Haruspices, das Heiligthum genau nach den alten Maaßen wieder aufzuführen; nolle deos mutari veterem formam, war ihr Ausspruch. Nur in die Höhe durfte der Tempel vergrößert werden. Id solum religio adnuere. (Tacit. Hist. 4, 53.)

Religion und Cultus suchten sich in unwandelbaren Formen als ein ewiges, dem irdischen Wechsel nicht unterworfenes Abbild des Ewigen hinzustellen. Jede rasche Neuerung erschien als Entheiligung und Frevel, und diese Unwandelbarkeit, welche sich über Alles erstreckt, was dem Cultus angehört, durfte am wenigsten von der Kunst gestört werden, deren ursprüngliche Bestimmung es war, eben jene ewigen Wesen selbst, welche Priester und Volk verehrte, zur sichtbaren Erscheinung zu bringen. Da wurde die einmal gegebene Form des Gottesbildes als eine feststehende beibehalten; ein allgemeines Schema erstreckte sich über alle einzelnen Darstellungen desselben, und trefflich kam diesen Forderungen die Vererbung des Handwerks in Schulen und Geschlechtern zu Hülfe, um einen festen Typus der menschlichen Gestalt in den Verhältnissen aller Theile zu einander, in Physiognomie und Ausdruck, in Attitüden und Gewandung, von Tempel zu Tempel und von Geschlecht zu Geschlecht fortzuführen.

Eine rasche Entwickelung der Kunst wurde dadurch freilich gehemmt und verzögert, aber die höchste Vollkommenheit derselben um so sicherer vorbereitet.

Zweite Periode.

Olympias 50 bis Olympias 80 (580 bis 460).

I. Allgemeine Vorbemerkungen.

Wir treten in die Epoche, in welcher sich das Handwerk zur Kunst erhebt, in sicherer, folgerechter Entwickelung dem vollendet Schönen, dem Lebendigen und Wahren entgegengerückt. Die religiöse Satzung, das νομιζόμενον des Cultus, behauptet noch ihr Recht, wiewohl nicht ausschließend mehr, nicht unbedingt.

Das Handwerk ist ursprünglich nur dem Bedürfniß geweiht, den necessitatibus. Die Tempelstatue selbst dient zunächst nur dem Bedürfnisse, wiewohl einem höheren Bedürfnisse, dem des Cultus; die Kunst aber verlangt, um sich vollständig manifestiren zu können, daß das nackte Bedürfniß, welcher Art es sei, schon gestillt ist. Ja, die von Anderen als heilig betrachteten, die eigentlich verehrten, die wunderthätigen Bilder waren überall und zu allen Zeiten gerade solche, welche in Betreff ihres Kunstwerthes auf der niedrigsten Stufe stehen. Ebenso verhält es sich mit dem weltlichen, dem Alltags-Leben des Volkes. Der Kampf mit widerstrebender Natur, die Enge des bloßen Bedarfs muß überwunden sein. Eine gewisse freie Behaglichkeit des Seins, Wohlstand selbst, Reichthum und Luxus gehörten von jeher zu den äußeren Bedingungen einer vollständigen Kunstentwickelung, mehrere Staaten Griechenlands hatten aber in dieser Epoche ihren Handel erweitert, griechische Flotten durchkreuzen

das Meer und bringen die Schätze des Auslandes mit zurück. In voller Blüthe stand der Handel von Korinth, Aegina, Samos und Milet, und das früher in Griechenland so seltene Gold wird häufiger.

Besonders knüpft sich ein reger Verkehr mit den mächtigen und reichen Beherrschern des Morgenlandes an, mit den Königen von Asien und Aegypten. Zahllose Weihgeschenke, Mischkrüge und andere Tempelgeräthe, auch Statuen, meist aus edlen Metallen, wurden von dem reichen Krösus dem Tempel zu Delphi dargebracht: ein goldener Löwe, drei Talente schwer; — drei Spannen hoch aus Gold die Bäckerei des Krösus ꝛc. (Herod. 1, 50. 51.) Durch Hülfe von Griechen, von Ioniern und Kariern, war Psammetich auf den Thron von Aegypten gelangt. Aegypten tritt in lebhaften Verkehr mit Griechenland; die Nachfolger Psammetich's waren weit entfernt, ihn abzubrechen, und Amasis war ein ächter Philhellene. (Ol. 52.) Er beschenkte griechische Städte mit Statuen und anderen kunstvollen Arbeiten, und beschäftigte griechische Künstler.

Auch die Tyrannen, welche gerade um diese Zeit in einzelnen griechischen Staaten sich erhoben, förderten die Kunst, wenn auch theilweise blos, um das Volk zu beschäftigen, zu blenden, Ehrfurcht oder auch dankbare Liebe zu erregen. So die Kypseliden in Korinth (Ol. 30, 3 — 49, 3), Polykrates auf Samos (Ol. 53, 3), Pisistratus und seine Söhne in Athen (seit Ol. 55, 1 — 63).

Von den Kypseliden — wahrscheinlich schon Ol. 38 von Kypselos oder Periander — stand zu Olympia eine kolossale Statue des Jupiter aus gediegenem Golde getrieben, *κολοσσὸς χρυσοῦς, σφυρήλατος* etc., der Kasten des Kypselos. (Die Stellen s. bei Müller H. S. 50. 71.)

Auf Samos waren berühmt die *ἔργα πολυκράτεια* (Arist. Pol. V, 9, 4.) — a) der Durchstich (*ὄρυγμα*) eines hohen Berges, 7 Stadien lang, mit einer Wasserleitung verbunden; b) ein Damm zum Schutz des Hafens, gegen 20 Klafter hoch und über 2 Stadien lang. (Herod. 2, 48. 3, 60.)

Zu Athen wird der kolossale, aber unvollendete Tempel des Olympischen Zeus von Pisistratus und seinen Söhnen gegründet.

Durch alle diese Verhältnisse und Unternehmungen konnte die Kunst nicht mehr auf ein oder das andere Geschlecht beschränkt bleiben. Die Zahl der Künstler mußte sich mehren und so weit die Möglichkeit sich ergeben, daß auch das Talent des Einzelnen die ihm gebührende Berechtigung erhielt. Ueberhaupt charakterisirt eine rege geistige Bewegung diese Epoche. Vielfach tritt die ausschließliche Macht, die religiöse Satzung, in den Hintergrund. Der menschliche Geist reift allmählich zur Selbstständigkeit heran; an die Stelle des bloßen gläubigen Schauens tritt der forschende Gedanke. — In den Schulen der ionischen und eleatischen Philosophie wird die poetische Kosmogonie der Orphiker, das Chaos des Hesiod — als Grundwesen der Dinge — der Gegenstand einer freien Forschung. Der Kreis der epischen Dichtung ist im Ganzen geschlossen; — aber nun werden die Gefühle und Bestrebungen des Individuums in den kunstvollen Rhythmen der lyrischen Dichtung laut. Die reine Objectivität, die gleichmäßige Ruhe des Epos genügte nicht mehr; das eigene innere Leben, das Subject, kommt zur Berechtigung, sich selber auszusprechen, und statt nur im Anschauen heroischer Vergangenheit zu ruhen, betheiligt sich das Gemüth an den Kämpfen der Gegenwart. Gerade um Ol. 50 erreicht die lesbische Schule durch Alkäos und Sappho ihre schönsten Blüthen, und Terpander erweitert das musikalische System. Der Dithyrambos bereitet die dramatische Poesie vor, und in der Orchestik, welche erst bei Tempelfesten, im Reigen des Dionysos und bald dann auf der Bühne vollkommen durchgebildet wurde, erschien der menschliche Körper in schöner, anmuthsvoller Bewegung und beredt-bedeutsamem Mienenspiele.

Aber der religiöse Cultus selbst, welcher früher die Kunst geboren, dann sie geleitet hatte, pflegte sie nun zu kräftigerem Gedeihen.

Mit größerem Wohlstand mehrte sich die Zahl der Tempel und der Tempelbilder. Bei außerordentlichen Fällen, wo irgend ein Gott sich hülfreich erwiesen, erhielt er mit einem neuen, charakteristischen Namen ein neues Attribut. Dadurch kam schon eine

gewisse Freiheit und Mannichfaltigkeit in die Darstellung der Götter. Apollon erscheint bald mit der Lyra, bald mit Pfeil und Bogen, bald mit der Schlange. Der Gott fügte sich gleichsam den zahlreicher gewordenen Bedürfnissen, er betheiligte sich an den Kämpfen und Schicksalen des menschlichen Lebens.

Die Tempel beherbergen nun auch nicht blos das Tempelbild, sondern auch die *θεοὶ πάρεδροι*, die Gäste gleichsam des Tempelgottes. Die befreundeten Götter nehmen am Opfermahle Theil und jeder Tempel wird ein zweiter Olymp, ein *θεῖος ἀγών*. Die Dreifüße, Schalen und sonstiges Geräthe, welche man als Weihgeschenke in den Tempel niederlegte, wurden nun nach und nach mit Bildsäulen vertauscht. Zahllos aber waren die Weihgeschenke der Privaten und der Staaten, bei diesen besonders aus der Kriegsbeute, welche durch vielfache Fehden der Griechen unter sich und mit den Barbaren stets neuen Zuwachs erhielt. Bald füllten sich neben den Tempeln auch noch die Hallen und Haine, und endlich auch die Anhöhen und öffentlichen Plätze mit Statuen.

An die Seite der Götterbilder traten allmählich auch die Heroen. Bei den zahllosen kleinen Staaten, Städten und Gemeinden, deren jedes sich eines Stammheroen rühmte, ein weites, reiches Feld schöner und erhabener Menschengestaltung für den bildenden Künstler.

Eine nicht minder ergiebige Quelle fand die griechische Kunst auf den heiligen Kampfplätzen zu Olympia, Pytho, Nemea und Isthmus. Hier wurde der Keim der lebendigen Schönheit und des menschlich Wahren zur Reife gebracht. Neben die Cultusbilder, die *ἀγάλματα*, treten die Ehrenbildsäulen, *ἀνδριάντες*.

In den Olympischen Spielen gesiegt zu haben, galt für das höchste Lebensglück, pulverem Olympicum collegisse juvat. Nicht nur sich selbst, nein! auch seine Vorfahren, seine Gemeinde, sein Vaterland verherrlichte der Sieger. Die Tüchtigkeit, welche der Sieger im Ringen, im Faustkampf, im Pankration bewährt, war der alten Heroentugend verwandt.

Denn kein größerer Ruhm ist dem Sterblichen, weil er noch lebet,
Als den der Füße Gewalt und seine Händ' ihm erstrebet. (Od. 8,147 ff.)

So wurde die Ehre der Bildsäulen auch den Siegern in den heiligen Kampfspielen zu Theil. Die älteste Olympische Siegerstatue ward dem Eutelidas von Sparta geweiht, welcher Ol. 38 gesiegt hatte, jedoch schwerlich sogleich nach seinem Siege. Der Statue des Arrhachion wurde schon früher gedacht. Hierauf folgten die Statuen des Praxidamas aus Aegina, Siegers im Faustkampfe (Ol. 59) und des Rhexibios aus Opus, welcher im Pankration gesiegt hatte. (Ol. 61. Vgl. Schorn, S. 185. Thiersch, S. 226.) Beide Bilder, welche Pausanias sah, waren noch aus Holz geschnitzt. (Paus. VI, 18, 5.)

Bald aber wurde es allgemeine Sitte, jedem Olympischen Sieger eine Statue aufzustellen, und zwar aus Erz. Wer dreimal gesiegt hatte, erhielt eine ikonische Statue, d. h. ein Porträtbild der ganzen Gestalt. Eorum vero qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant. (Plin. 34, 9. S. 642.) Die Hellanodiken wachten über die Aehnlichkeit dieser ikonischen Bilder und namentlich, daß sie nicht die natürliche Höhe überschritten. (Luc. pro imag.) Zu den Statuen der Faustkämpfer, Pankratiasten und Ringer gesellten sich bald auch die Siegeswagen aus Erz, mit Rossen und Wagenlenkern. Kleosthenes hatte hiermit den Anfang gemacht. (Ol. 66.) Die reichen Könige Gelo und Hiero von Syrakus folgten seinem Beispiele.

Diese Bilder bevölkerten nun allmählich den Hain von Olympia. Pausanias zählte noch zweihundert und etliche dreißig Siegerstatuen, indem er ausdrücklich bemerkt, daß er nur die denkwürdigsten erwähnt. Zu Delphi war eine zahllose Menge von Siegerstatuen und Quadrigen schon in der Form sichtbar, und ihr glänzendes Erz erschien den raubsüchtigen Schaaren des Brennus als Gold. (Jakobs, Reichthum ꝛc. S. 27. Justin. 24, 7.) Die Gewohnheit, das heroische Verdienst im Kreise der heiligen Spiele durch Statuen zu krönen, dehnte sich endlich im Laufe der Zeit auf jedes Verdienst aus. Die Plastik diente der Ehre der Menschen, wie der Götter. Bilder der Argiver Kleobis und Biton in Delphi (Herod. 1, 31) gegen Ol. 50., Harmodios und Aristogeiton, die Tyrannenmörder,

waren die Ersten, welchen diese Auszeichnung zu Theil ward. So trat die Kunst immer mehr aus der ausschließlichen und geheimnißvollen Stille der Tempel, ohne diesen je entfremdet zu werden; sie trat in die Weite und Breite thätigen Lebens.

Unberechenbar waren die Vortheile, welche der Kunst auch aus diesen Regionen zuflossen.

Bei der Bildung der olympischen und anderen Sieger war die Hand der Künstler nicht durch das Gebot der religiösen Satzung gehemmt. Hier galt kein allgemeiner Typus, ja die Treue der Naturnachahmung (des Porträts) war geboten. Da erwachte nun der Sinn für individuelles Leben, für Charakter und Charakterbildung. Hier war die Möglichkeit gegeben, den menschlichen Körper ohne fremdartigen Beisatz, ohne Hülfe zu erfassen, seines Organismus sich künstlerisch zu bemächtigen.

Die Kenntniß der Anatomie war noch zur Zeit des Hippokrates unvollkommen. Unsere anatomischen Studien haben ihre Vortheile, aber auch ihre Nachtheile. Wissenschaftliche Kenntniß kann auch der Künstler nicht entbehren. Aber der todte Muskel ist kein lebendiger, und selbst unsere sogenannten Akademiefiguren oder Acte sind nur als lebendige Gliedermänner zu betrachten, gespannt und geistlos. Zu Olympia aber erschien der unverhüllte männliche Körper in der mannichfaltigsten Thätigkeit, im Sprung, Wurf, Lauf, im Ringen und im Faustkampfe. Der alte traditionelle Kanon der Proportionen fand hier seine Bestätigung oder Berichtigung. Und das allgemeine Maaß modificirt sich wieder auf die verschiedenste Art zur Individualität. Der Sinn für lebendige Schönheit wird geschärft, die menschliche Gestalt ergiebt sich selbst als das wirkliche, das wahrhaftigste Symbol des Geistigen, als die würdigste Hülle, in welcher der Gott und der Heros zur Erscheinung kommen konnte. (Schorn, Stud. S. 188 ff.)

Von den Höhen des Olympos steigt die Plastik in die Tiefen der Natur, in ihre geheimste Werkstätte hinab, um später das Höchste hinzustellen, was das menschliche Auge je gesehen, die reinste

Idealität des Göttlichen in einer und derselben Gestalt mit der wahrhaftigsten Wahrheit und Natur in Eins verschmolzen.

Nur darf man sich nicht denken, als sei diese Umwandlung der Kunst plötzlich geschehen, ja als vollende sie sich schon in dieser Periode. Die heilige Satzung übte noch eine große Gewalt aus. Ueberhaupt kennt die griechische Geschichte keinen Sprung, kein plötzliches Niederreißen des Bestehenden. Wären die religiösen Formen plötzlich niedergestürzt, hätte die Kunst sich schnell erschöpft, sie wäre ihres Herrn überhoben worden, aber auch ihrer sichersten Stütze beraubt.

Reiße die Blätterhülle von der Knospe, und du hast die Blüthe in ihrem Keim zerstört. Gönne ihr Zeit, laß den Himmel Wärme und Regen senden, so wird sie sich von selbst aus der engenden Hülle befreien und ihre ganze Lieblichkeit entfalten; als freies Geschenk bieten, was du nimmer erzwungen hättest — organische Entwickelung der griechischen Kunst, des Lebens.

Die meisten bewegenden Kräfte, von welchen wir in dieser Epoche sprechen, kommen erst in der folgenden zum völligen Durchbruch und zur Reife. Hier dämmernder Morgen, noch nicht der helle Tag; das Vorspiel nach langer Todtenstille, aber noch nicht die kunstvoll bewegte Melodie selbst. Auch hat die griechische Kunst nie vom Dienste der Religion und des Cultus sich losgesagt. Selbst als sie das ganze Gebiet der Natur und des Lebens gleichsam für sich erobert hatte, kehrte sie immer wieder zu ihrem heimischen Herde, dem Altare des Tempels, zurück. Die Darstellungen der Götter blieben zu allen Zeiten ihre höchste Aufgabe, und was sie auf dem Gebiete der Naturwahrheit und einer freieren Bewegung gewonnen hatte, ihre schönsten Blüthen brachte sie stets der Gottheit als ein immer würdiges Opfer dar.

Indem wir nun nach diesen einleitenden allgemeinen Bemerkungen die Aufgabe haben, den künstlerischen Charakter dieser Pe-

riode näher in's Einzelne zu verfolgen, so thun wir am besten, zunächst die erhaltenen Denkmale derselben in's Auge zu fassen. Denn erst, wenn wir diese kennen, gewinnen wir für die herüberklingenden Künstlernamen ein reges Interesse. Ohne diese Kenntniß bleiben uns diese Namen nur leerer Schall, nur Worte ohne Begriffe.

II. Erhaltene Kunstwerke.

Das Fragment eines Basreliefs,

welches 1790 auf der Insel Samothrake gefunden wurde, in die Sammlung von Choiseul-Gouffier und aus dieser in das königliche Museum zu Paris kam, stellt, wie die beigeschriebenen Namen lehren, einen thronenden Agamemnon vor, hinter welchem die Herolde Epeios und Talthybios stehen. O. Müller hat es zuerst bekannt gemacht. (Amalth. 3. S. 35 ff.) Seitdem ist es öfter abgebildet: in Tischbein's und Schorn's Homer, H. 9, 1. Millingen Uned. mon. Ser. II. pl. 1 ff. Müller und Oesterley Taf. XI. Fig. 39. Hat der Name des Agamemnon wirklich das Ω, so gehörte das Relief erst in die Zeit nach Ol. 70. (Böckh Corp. inscr. I. Nr. 41. Clarac Melanges p. 19.) Jedenfalls aber ist es von uraltem Gepräge; der Behandlung nach vielleicht das älteste Werk, das wir besitzen. Müller erkennt dies an; aber von Einfalt und Ruhe u. dergl. sollte er nicht sprechen. Es ist die griechische Kunst auf der untersten Stufe. Die Köpfe sind ganz gleichförmig, aber von noch weniger Natur und Charakter, als an den Selinuntischen Metopen. Von den beiden Herolden ist jeder nach der abstracten Weise der Aegyptier nur die Wiederholung des anderen. In der Zeichnung herrscht noch Unbestimmtheit, ein Schwanken zwischen Magerkeit und Dürre, und rohem Schwulst. Die Haare scheinen auch hier wirklichen Perrücken nachgebildet, aber die einzelnen Partieen sind nur durch ganz gerade Parallellinien bezeichnet.

Die beigefügte Inschrift dieses Fragments, in welcher der durchgeführte Gebrauch der langen Vocale erwiesen ist, verwehrt es auch, andere Werke in eine frühere Periode als die eben angedeutete zu setzen, während wir in ihrer Behandlung die älteste Kunstart Griechenlands anerkennen müssen.

Tempel des Didymäischen Apollo bei Milet.

Von dem Tempel des Didymäischen Apollo bei Milet ging eine heilige Kunststraße für die Opferzüge und Processionen bis an's Meer. Zu beiden Seiten dieser Straße stehen noch jetzt die Reste von sechszig bis siebzig Statuen, auf Thronen sitzende Figuren vorstellend. (Vgl. Antiquities of Ionia [Dilettant], deutsche Ausgabe, Vign. VII, 2. Nr. 3. M. u. Oest. IX, Nr. 33.) Die Figuren sitzen auf massiven, nur noch roh verzierten Thronen. Die Füße stehen parallel, die Arme ruhen fest auf dem Körper auf, nirgend eine Spur von Bewegung. Die ganze Haltung ist noch die der sitzenden ägyptischen Statuen. Die Falten des Gewandes sind ganz geradlinig und, wie es scheint, nicht mit der freien Zierlichkeit ausgeführt, welche sonst wohl alterthümlichen Werken eigen ist.

Die albanische Leukothea.

Wir verbinden hiermit ein anderes Werk, welches von Winckelmann für das älteste in Rom befindliche griechische erklärt worden ist. Merkwürdig bleibt es immer, weil es, nach meiner Ansicht, in die Klasse der Sculpturen gehört, wo die alte Rohheit durch ein deutliches, wiewohl noch verfehltes Streben nach Zierlichkeit gemildert wird und ein eigenthümlicher Styl sich zu bilden beginnt. Es ist das Relief der Villa Albani. (Abgebildet bei Winckelmann Mon. ined. Nr. 56.; besser Zoëga Basilir. ant. t. 41. Winckelmann W. III. t. 3, 6. M. u. Oest. Tafel XI. Nr. 40.) Nach Winckelmann stellt es die Leukothea vor, welcher das Bacchuskind von Nymphen zur Pflege übergeben wird. Müller nahm es in weiterer Bedeutung und erklärte die Darstellung für eine Mutter, die ihr Kind einer kindernährenden Gottheit (*κουροτρόφος θεά*) darbringt.

(Handb. S. 74.) Es hat schon alle Merkmale des feiner ausgebildeten sogenannten archaistischen Styls oder richtiger des Tempelstyls, welcher, wie wir sogleich bei der Betrachtung anderer Kunstdenkmale näher nachweisen werden, ängstliche Zierlichkeit und den sorgsamsten Fleiß besonders in der Behandlung der Gewänder zur Schau trägt. Die Stellung der Figuren dagegen ist noch in säulenartiger Steifheit gehalten, die Füße parallel nebeneinander und in Zeichnung der Körperform, obwohl in der Hauptsache richtig, doch in einzelnen Theilen zu völlig, in anderen dürftig.

Von größerer Wichtigkeit noch sind für uns die Tempelsculpturen, welche sich aus dem Zeitraume, der uns bis jetzt beschäftigte, erhalten haben.

Sculpturen von Selinus.

(Serra di Falco Antichità di Sicilia Tom. II.)

Zu den ältesten noch erhaltenen Tempelsculpturen gehören die im Jahre 1823 von den Engländern W. Harris und Sal. Angell entdeckten Sculpturen von Selinus, welche nun in Palermo aufbewahrt werden. Die sicilische Stadt Selinus wurde nach Thucydides (6, 4.) von den Megarern hundert Jahre nach ihrer Niederlassung im Gebiete der Hybläer gegründet. Die Ansiedlung in Hybla aber fiel noch in die Mitte des Menschenalters, das mit der Erbauung von Syrakus beginnt. Syrakus ward Ol. 11, 4. gegründet, und so würde die Stiftung von Selinus gegen Ol. 40, 4. (v. Chr. 532) fallen. Schon im vierten Jahre der 92sten Olympiade wurde es aber von den Karthaginiensern zerstört. In den Zeitraum zwischen den beiden zuletzt angegebenen Zahlen müssen demnach jene Sculpturen gehören. Der Platz, auf welchem die Stadt stand, zeigt noch die Trümmer von sechs dorischen Tempeln. Die drei kleineren derselben standen auf der Akropolis und waren höchst wahrscheinlich die ältesten, bald nach der Gründung erbaut. Ein Theil der entdeckten Sculpturen gehörte dem mittleren Burgtempel an (vgl. Thiersch Epochen S. 418 ff.), und diesem könnte man dann wohl die 40ste bis 50ste Olympiade

anweisen. Die Sculpturen dienten zum Schmuck der Metopen, sind aus dichtem Kalkstein oder Tuff gebildet, und waren ursprünglich bunt bemalt. Die Sculpturen des mittleren, des Burgtempels, stellen vor: 1) den Herakles μελάμπυγος, wie er die beiden Kerkopen Passalus und Aklemon an ihren zusammengebundenen Beinen auf einer Quertrage fortschleppt. (M. u. Oest. V, 25.) 2) Perseus, die Medusa tödtend. Diese ist auf's Knie zusammengesunken, das Schwert wird an den Hals gesetzt, die Linke hält den Schopf, unter dem Arme hält die Medusa den Pegasus, der aus ihrem Blut entsprang. Hinter Perseus seine Schutzgöttin Minerva. (M. u. Oest. IV, 24.) Ein drittes bedeutend größeres Stück, welches keine Metope gewesen sein kann und auch im Style eine etwas spätere Zeit verräth, stellte eine Quadriga vor, auf welcher wahrscheinlich Apoll mit Pfeil und Bogen als pestabwehrender Gott stand.

Von einem Tempel der Unterstadt sind noch erhalten: 1) das Fragment einer weiblichen Figur, von ihr eine männliche gerüstete Figur im Kampfe niedergeworfen — vielleicht Minerva einen Titanen tödtend (M. u. Oest. V, 27); 2) die Hälfte eines sterbenden Helden (M. u. Oest. V, 26), und 3) Unterleib und Schenkel eines weiblichen Körpers. Der Styl aller dieser Sculpturen, besonders aber der ersten, zeugt von der großen Unbeholfenheit und derben Kindheit der Kunst. Der Obertheil der menschlichen Körper ist immer ganz en face, die Schenkel und Beine dagegen ganz in's Profil gewendet, die Füße in paralleler Richtung gerade von einander stehend: noch der seltsame Versuch der ägyptischen Kunst, der Reliefffigur die Allseitigkeit einer Statue zu verleihen. Die Proportionen sind schwer und plump, die Muskeln angedeutet, aber alle Theile von unförmlicher Dicke, rohe Massen. Die immer en face gewendeten Gesichter sind sehr in die Breite gezogen (die reine griechische Kunst liebt ein schmales Gesicht), von widerlich unförmlicher Bildung; charakteristisch die etwas hinaufgezogenen Mundwinkel, auch diese der ägyptischen Miene entsprechend. Besonderer Fleiß ist an die regelmäßig gelockten Haare verwendet. An irgend eine Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung und Stellung ist nicht

zu denken; Alles ist noch starr. — In einigen Zügen des sterbenden Helden zeigen sich Andeutungen des mehr ausgebildeten äginetischen Styls, besonders in der Bildung des Gesichts, in dem gekräuselten Spitzbart und in einer sorgfältigen Musculatur des schlanker gebildeten Oberleibes. Aber auch hier zeigt sich ein rohes Wohlgefallen an Darstellungen des widerlich Gräßlichen. Die Augen sind geschlossen, der Mund mit grinsend hinaufgezogenen Winkeln geöffnet, Zähne und Zunge sichtbar. — Noch fühlbarer ist diese der späteren griechischen Kunst ganz fremde Tendenz an der Bildung der vorhin erwähnten Medusa, deren rachenartig aufgerissener Mund mit seinen haueräHnlichen Zähnen das ganze Angesicht zur grausenhaften Fratze entstellt.

Welche Stufen mußte die griechische Kunst übersteigen, bis sie sich von diesem Zerrbilde der Medusa bis zu dem schauerlich reizenden Ideale der Medusa Rondanini oder dem rührend schöneren Profile auf der Gemme des Sosokles erheben konnte!

Die Aegineten.

Unter diesem Namen begreift man die höchst bedeutenden Reste von den Sculpturen eines Tempels auf der Insel Aegina. Sie wurden von dem Baron Haller von Hallenstein, Cockerell, Foster und Linkh im Jahre 1811 entdeckt und im Jahre 1812 von König Ludwig von Bayern angekauft, und nehmen nun, vortrefflich durch den größten Bildner der Modernen, durch Thorwaldsen, restaurirt, den dritten Saal in der Glyptothek zu München ein.

Die Ruinen, in welchen diese Bildwerke gefunden wurden, sind nach Einigen (Stackelberg Apollot. zu Bassä Beil. 3) die Reste eines Minervatempels, dessen Herodot erwähnt; nach Anderen gehören sie dem Tempel des Zeus Panhellenius an. Eine unter dem Schutte entdeckte Inschrift schien dies zu bestätigen. Der Umstand, daß unter den noch erhaltenen Figuren blos das Bild der Minerva, und zwar doppelt erscheint, steht mit dieser Ansicht ebenso wenig in Widerspruch, als er zum Beweise der entgegengesetzten dienen kann. Denn Minerva steht dem Jupiter zunächst, sie ist sein personificirter

Kriegs- und Siegesgedanke und die stete Schirmgöttin bedrängter Heroen.

Nicht zu übersehen ist, daß der Styl des dorischen Tempels auf Aegina schon sehr viel Aehnlichkeit mit dem Theseustempel in Athen hat, dessen Bau unter Cimon Ol. 77, 4. begonnen wurde. Höchst wahrscheinlich ist der Aeginetentempel nach dem Siege über die Perser gebaut, und seine Sculpturen rücken sonach in die Zeit, vielleicht sogar in die Werkstätte des großen Onatas.

Die noch vorhandenen Aegineten sind vollkommene Rundwerke, Statuen im eigentlichsten Sinne des Wortes, und sondern sich in zwei für sich bestehende Gruppen, von welchen die eine das östliche, die andere das westliche Giebelfeld des Tempels füllten. Von den Figuren des östlichen Giebels konnten nur fünf wiederhergestellt werden, von letzteren aber sind noch zehn Figuren erhalten.

Die äginetischen Statuen waren der integrirende Theil eines Nationaldenkmals, sie sollten, um nach Pindar zu sprechen, schmücken das Land, das verherrlicht war durch

„Des Aeacusstammes erhabenen Glanz
Aeußersten Ruhms voll seit Anbeginn, von Sängern geehrt,
Weil treu es pflegte die Kraft höchster Helden, häufig zu
Siegreichem Kampfesspiel und zu raschbewegter Feldschlacht.“

(Pyth. 8, 24 ff.)

Die Darstellung bewegt sich daher, wie die Pindarischen Siegeshymnen, welche zum Lob von Aegineten gedichtet wurden, um den Heldenstamm des Aeacus, in welchem die Namen eines Telamon und Peleus, Ajax und Achilles glänzten und durch Pyrrhus die Ahnenreihe der epirotischen Könige eröffnet wurde. Vom Stamm der Aeaciden entsprossen zu sein, rühmte sich noch Alexander der Große.

Die Gruppe des östlichen Giebelfeldes, von der, wie bemerkt, nur fünf Figuren restaurirt werden konnten, stellt die Erlegung des troischen Königs Laomedon dar, welchen Telamon „verdarb mit starker Kraft.“ (Nem. 3, 37.) Telamon war hier Streitgenosse des Herakles gewesen. Die einzelnen Figuren sind:

1) Herakles (in der Glyptothek Nr. 55. M. u. Oest. Taf. VIII.), fast ganz im Costüm und in der Stellung, wie Herakles auf den thasischen Münzen. Der Leib ist mit einem ledernen, unten gerade abgeschnittenen Panzer bedeckt (*θώραξ στάδιος*), der aus einem einzigen Stücke besteht und auf der linken Seite sich durch Bänder (*ὀχῆες*) zusammenschließt. Den Unterleib schützen die Lederstreifen (*πτέρυχες*). Ein festanschließender Helm, welcher vorn in den Oberkiefer eines Löwen — des nemeischen — endigt, deckt das Haupt. Der linke, kräftig ausgestreckte Arm hält den Bogen. Herakles ist eben im Begriff, einen Pfeil abzuschießen. Er hat sich auf das rechte Knie zur Erde niedergelassen, und während der linke Fuß fest vorgestemmt ist, weicht der ganze Körper mit der straffangezogenen Bogensehne zurück.

2) Laomedon. (Glypt. Nr. 57. M. u. Oest. VII. VIII, b.) Er ist sterbend zur Erde gestürzt, an seinem großen Schilde hält er sich noch etwas über dem Bodem, und die geballte Rechte hat noch das Schwert gefaßt. Unübertrefflich wahr ist die Wendung des Körpers, das schwere Niedersinken des Oberleibes und das Zucken der Muskeln an dem zum Tod sich streckenden Fuße. An diesem Theile schon ist der langhinstreckende Tod ersichtlich. Der Mund ist weitgeöffnet, schwer ausathmend. Das Haupt trägt den großen heroischen Helm (*κόρυς, κράνος*), über den Augen ausgeschnitten und den Nasenrücken mit einem Fortsatze (*γεῖσσον*) bedeckend; an den Seiten ist noch ein Fragment von den Wangenwappen übrig (*κυνέη χαλκοπάρειος*). Dieser Visirhelm findet sich auch mit Augenlöchern; es ist der ritterliche, besonders im Peloponnes gebräuchliche, zu unterscheiden von dem attischen mit kurzem Stirnschilde.

3) Telamon (Glypt. Nr. 57. M. u. Oest. II. 8, c), als *πρόμαχος* zum Kampfe weit ausschreitend, ist stark restaurirt.

4) Gefallener Krieger. (Glypt. 58.) Er trägt Beinschienen (*κνημῖδες*), an welchen unten der Knöchelring (*ἐπισφύριον*) deutlich zu erkennen ist. Cockerell hat diese Figur in seiner Zeichnung falsch restaurirt. Ihre ursprüngliche Stellung entdeckte erst Thorwaldsen durch Zufall an der Lage der Geschlechtstheile. Der Krieger

ist auf den Rücken niedergesunken und scheint sich noch mit dem Schwerte zu vertheidigen. Wahrscheinlich stellte diese Figur den Oïkles vor, welcher mit Herakles gegen Troja zog und hier im Kampfe mit Laomedon den Tod fand.

In diesen Figuren kommt 5) noch ein Jüngling vor (Glypt. 59. M. u. Oest. VIII, 2.), welcher lebhaft schreitend mit niedergebeugtem Oberleibe und vorgestreckten Armen einen Todten oder Verwundeten aus dem Gewühle zu reißen sucht. So stark diese Figur restaurirt ist, so konnte doch aus den vorhandenen Resten Stellung und Bedeutung derselben nicht zweifelhaft sein. Sie stellt das Homerische *νεκρὸν ἐρύειν* vor, sei's nun im befreundeten oder im feindlichen Sinne des Wortes.

In der zahlreicheren und besser erhaltenen Gruppe des westlichen Giebelfeldes sehen wir den Kampf um den Leichnam des Patroklos (M. u. Oest. 6 u. 7.), und passend ist über dieser Gruppe in München der homerische Vers angebracht:

> *Αἶας, δεῦρο, πέπον περὶ Πατρόκλοιο θανόντος,*
> *σπεύσομεν.* — — — — — — — — — —
> Ajax ihn, o Geliebte, zum Kampf um den todten Patroklus;
> Eilen wir!

Beginnt man mit dem linken Winkel des Giebelfeldes (M. u. Oest. VI.), so war dieser gefüllt mit dem Tod eines 1) zum Tod Verwundeten. Mit dem linken Arme ist er auf die Erde gestützt, mit der Rechten ist er bemüht, einen Pfeil aus der verwundeten Brust zu ziehen. Es wird ihm nicht gelingen; denn nur mit Mühe hält sich das Haupt noch aufrecht. Die Verschiebung des Unterleibes, die Dehnung der Seite und der Brustmuskeln zeugen von dem tiefsten Studium der Natur. Die Haare, welche von einer Schnur zusammengehalten werden, sind vorn künstlich gelockt und fallen hinten lang über den Nacken. — Auf ihn folgt 2) Ajax, der Sohn des Oïleus; das Haupt behelmt, ist er erst auf das rechte Knie gesunken und hält den Speer dem Feinde entgegengestreckt. — 3) Teucer, Telamon's Sohn, als Bogenschütze, zur Erde knieend, wie der oben beschriebene Herakles, und in demselben

Momente gedacht, aber mit dem Ausdruck eines weniger gewaltsamen Kraftaufwandes; daher der Oberleib nicht zurückgelehnt und der rechte Fuß mehr gebogen ist. Der Harnisch gleicht dem des Herakles; doch ist er an der linken Seite nur einfach übergeschlagen und auf beiden Schultern mit Achselriemen befestigt (*πεϱόνη*). Der Waffenrock ist in zierliche Falten gelegt. — 4) Ajax, der Sohn des Telamon, als Vorkämpfer der Griechen, im raschen Sturmschritt zum Angriff eilend. In der Linken hält er den Schild, in der gehobenen Rechten wird der Speer zum Wurf geschwungen. Ajax, Oïleus' Sohn, holt zum Stoß, Ajax der Telamonier holt zum Wurf aus. Vor ihm liegt zum Tode niedergestreckt das Object des Kampfes — 5) Patroklos. Das Haupt ist behelmt und unter dem nackt herabgezogenen Visir des zurückgeschobenen Helmes erscheinen von einer Schnur gehalten die künstlich gedrehten Locken. Patroklos ist noch nicht völlig zum Tode langgestreckt. Der linke Arm hält noch, obwohl entkräftet niedersinkend, den Schild; der rechte Arm ist fest gegen die Erde gestemmt und hält den zusammensinkenden Leib noch in der Schwebe. Stellung und Muskelspiel ist von erstaunlicher Wahrheit, und die Haltung des unter der Schwere des Helmes geneigten Hauptes von unaussprechlich rührendem Ausdruck. Wer denkt hier nicht an das Homerische Bild:

> „So wie der Mohn zur Seite das Haupt neigt, welcher im Garten
> Steht, vom Wuchs belastet und Regenschauer des Frühlings:
> Also neigt' er zur Seite das Haupt, vom Helme beschweret."
> (Il. 8, 306 f.)

Den Griechen gegenüber folgt in vollkommen entsprechender Symmetrie die zweite Hälfte der Gruppe, aus trojanischen Kriegern bestehend.

Erst gegen die Mitte des Giebelfeldes der Vorkämpfer der Troer, Hektor. Seine Stellung entspricht jener des Ajax Telamonios, gegen welchen auch seine Waffe gerichtet ist. Der Rücken dieser Statue ist besonders trefflich gebildet. Dann 2) Paris, als Bogenschütze wie Teuker zur Erde knieend, aber in noch leichterer, zierlicherer Haltung bei einem schlankeren, gleichsam elastischen

Gliederbau. Er ist eben der schöne, geschmeidige Paris, der Bethörer der Helena, der παρθενοπίπης, wie sein Heldenbruder Hektor ihn schalt. Das Haupt bedeckt eine hohe phrygische Mütze, unter welcher eine zweite mit Metallstiften besetzte Kopfbedeckung sichtbar ist. Außer diesem ist der ganze Körper mit einer enganliegenden Jacke bis an die Handwurzeln und mit eben solchen Beinkleidern bis auf die Knöchel gedeckt. Wir haben hier offenbar die morgenländische Kriegstracht. 3) Nächst Paris ein Held als Gegenstück des Ajax, Oïleus' Sohn, wie dieser zum Kampfe in knieender Stellung, vielleicht Aeneas, und endlich 4) in der rechten Ecke des Giebelfeldes abermals ein Sterbender, ähnlich dem Vorbeschriebenen, nur daß seine Beine nicht übereinander geschlagen sind und der linke Arm eine Wunde am Schenkel deckt. —

In der Mitte des Giebelfeldes aber, zwischen Ajax Telamonios und Hektor, steht die Bildsäule der Minerva, in Vergleich mit den übrigen Figuren in kolossaler, übermenschlicher Dimension. (Glypt. 60. Müller 8, 6.) Sie trägt den Helm mit hohem Helmbusch und dem Stirnschilde. Ueber der Brust die ursprünglich schuppenartig bemalte Aegis, an welcher das Medusenhaupt von Bronze war. Den Leib bedeckt ein feingefältelter Chiton, darüber der oben umgeschlagene Peplos, Alles in der steifen Zierlichkeit der alten Tempelgarderobe. In der Linken trägt sie den Schild mit einer leichten Wendung gegen die Troer gelehnt, in der Rechten den Speer. Uebrigens ist sie, die Füße abgerechnet, ganz dem Beschauer zugekehrt, und das Haupt, noch im alterthümlichen Typus erstarrt und ausdruckslos, zeigt nicht die geringste Beziehung zu irgend einer der Gestalten, welche um sie im Kampfe bewegt sind. Sie ist für die Kämpfenden unsichtbar, und selbst für den künstlerischen Beschauer nur ein Tempelsymbol eines ruhig waltenden Gottgedankens.

Kunstcharakter der Aegineten.

Auffallend ist sogleich die Bildung der Köpfe. Die Schönheit des griechischen Profils finden wir hier nicht, aber immer eine in sich übereinstimmende, scharf ausgeprägte Form, welche mit geringen Modificationen überhaupt in dem älteren Style der griechischen Kunst wiederkehrt. Der untere Theil des Gesichtes ist groß gehalten im Vergleich mit den beiden oberen; das Kinn sehr stark und der Bart spitz auslaufend. Die Stirn etwas zurückgelegt, die Nase spitz, die Augen flach und langgezogen, wie bei den Aegyptiern, der Mund eingezogen, die Ohren ägyptisch hochgestellt. Hierzu kommt, daß bei allen Köpfen die Mundwinkel hinaufgezogen sind, welches dann manchen Köpfen eine gewisse Freundlichkeit, aber mit dem Anschein von Affectation ertheilt, in anderen aber zu grinsendem Hohne wird. Blos die seligen, ewig hinlebenden Götter können hier nicht gemeint sein. Nur unmerklich modificirt sich dieser Zug in einigen Figuren je nach der Handlung, in welcher sie begriffen sind. Im Ganzen ist er Siegern und Besiegten, Kämpfenden wie Sterbenden eigen.

Die Haare des Hauptes, des Bartes und selbst der Schaam sind mit der größten Sorgfalt ausgebildet und zwar am Haupte, wie man deutlich sieht, künstlich gelockte Haare — eigentliche Perrücken — mit der pünktlichsten Treue nachgeahmt. In der Proportion des Körpers ist besonders die Brust breit gebildet, der Leib verhältnißmäßig kurz, ebenso der Schenkel im Verhältniß zu den Schienbeinen. Charakteristisch ist für diesen Styl noch der stark markirte Brustknorpel und die spitze Form des Kinns, selbst wenn es gebogen ist. Mit all' Diesem aber steht die übrige Behandlung des Körpers im auffallendsten, jedoch erfreulichsten Widerspruche. Wer mit dem Organismus des menschlichen Körpers vertraut ist, kann nur erstaunen über die genaue Kenntniß des Knochenbaus, die tiefe wissenschaftliche Durchdringung des Muskelsystems. Ansatz und Verlauf des Muskels, sein Verhältniß zu benachbarten Theilen, der Grad seiner größeren oder geringeren Thätigkeit, Alles ist

im höchsten Grade naturgetreu, nicht etwa ein mühsames kaltes Studium verrathend, sondern wie von wahrhaftigem Leben durchdrungen, bis zur Täuschung. — Es ist keine Uebertreibung, wenn der alte Bildhauer Wagner in Rom in seinem ersten Berichte über die äginetischen Statuen sagt, man entsetze sich vor ihrer Natürlichkeit und scheue sich, sie anzufühlen. — Ueberdies ist, jener allgemeinen Merkmale ungeachtet, auch die Bildung des ganzen Körpers höchst charakteristisch und individuell. „Man erkennt hier schon," bemerkt Schorn, „den raschen, schlanken Jüngling, den Mann in voller entwickelter Kraft, den edlen, gottverwandten Heroen und den gemeinen Krieger." Die Stellungen endlich sind, wie schon aus den Beschreibungen und den Zeichnungen sich von selbst ergeben muß, von der größten Mannichfaltigkeit, höchst glücklich erfunden, oft kühn und kunstvoll, immer aber naturgemäß und lebendig. Hätten wir daher den äginetischen Styl (*τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος*), den wir jedoch durch Augenschein nur auf der Stufe seiner höchsten Vollendung kennen, im Allgemeinen zu charakterisiren, so würden wir sagen, sein Wesen besteht in der Vereinigung eines treuen Festhaltens an Dem, was durch Cultus und Brauch geheiligt war, mit sorgfältiger, lebendiger Nachahmung der wirklichen Natur, gestützt auf sichere, in das Einzelnste eingehende artistisch-wissenschaftliche Studien, und belebt durch den freien Anblick der gymnastischen Jugendübungen, die ja besonders im Stamme der Dorier blühten. Die letzteren Momente zeigen sich in der Bildung des menschlichen Körpers, die ersten in der des Angesichts. Das Leben ist da, aber noch fehlt die Seele. In den früheren Entwicklungen der modernen christlichen Kunst zeigt sich ein analoges, wiewohl umgekehrtes Verhältniß. Sobald die alten überlieferten Formen einer straffen und kalten Ruhe in den Gemälden der Byzantiner, der ältesten italienischen und deutschen Schule der fortschreitenden Kunst nicht mehr genügen, zeigt sich Leben und Naturwahrheit, Charakteristik zuerst in den Zügen des Angesichts, während die übrigen Theile des menschlichen Körpers noch lange in alterthümlicher Ungelenkigkeit verblieben.

Wie an den Aegineten die Köpfe mit dem Körper in Widerspruch standen, so contrastirten nun auch die menschlichen Figuren noch auffallender mit der Minervenstatue des westlichen Giebelfeldes. Der Contrast ist hier von bedeutsamer Wirkung, wie wir bemerkten, aber auch ohnedies würden die Künstler noch nicht gewagt haben, die Form dieser Göttin zu ändern. Das Auge des andächtigen Beschauers wollte auch von dieser Stelle die Göttin als ein unveränderliches Wesen, genau in derselben Gestalt sehen, in welcher man ihr, als der Tempelbewohnenden, Verehrung zu zollen gewohnt war. Und so wurde hier in Marmor nur ein altes Holzbild, das man mit wirklichen Stoffen bekleidet hatte, eine Holzpuppe rein wiederholt, und ihre Stellung ist mehr nur eine symbolisch andeutende, als die Nachahmung einer wirklichen Bewegung.

Nahe verwandt mit diesem äginetischen Bilde ist der Tronk einer Pallas aus der Villa Albani (M. u. Oest. IX, 34.), gewiß eins der ältesten Werke altgriechischer Kunst, welche sich erhalten haben. Die Augen sind länglich platt und aufwärtsgezogen, ebenso der Mund und das Kinn hier kleinlich, und die Aehnlichkeit mit der Physiognomie ägyptischer Statuen noch auffallend genug. Schlangen sind um den Leib gegürtet. (Vgl. Winckelmann W. V. S. 219. Abgebildet in: Mon. ined. I. 18. Nr. 17.)

Jene alterthümliche Gewandung aber zeigt sich noch deutlicher an einem Minervenbilde in Dresden, der treuen Nachbildung eines Schnitzbildes in Marmor, welches mit dem panathenäischen Peplos bekleidet ist. Die Wendung der Füße entspricht der äginetischen Statue, doch ist die Dresdner sichtbarer als ausschreitend, als Pallas Promachos, gedacht. Hartanliegend sind die häufigen, kleinlichen Falten des Gewandes mit der größten Genauigkeit gebildet, und der über den Chiton geworfene Peplos stellt auf's Treueste ein Gewand dar, das mit Rolleisen künstlich gefältelt wurde. In der Mitte aber läuft, wie an ägyptischen Statuen, ein breiter Streifen (latus clavus) nieder, hier mit kleinen Bildern einer Gigantomachie, wie dort mit Hieroglyphen geschmückt. (Abgebildet in Becker's Augusteum I, 9. 10. M. u. Oest. X, 36.) Diese kleineren

Darstellungen sind nun absichtlich in freierem Style gehalten. Sie verhalten sich zur ganzen Statue wie jene äginetischen Statuen zur Minerva in der Mitte des Giebelfeldes.

Wenn nun bei den bisher angeführten Bildern die Stellung vollkommen ruhig, oder die allenfallsige Bewegung mehr nur symbolisch angedeutet, als wirklich, im künstlerischen Sinn, dargestellt war, so finden sich andere Bilder, und zwar von Göttern, von Tempelgöttern, in lebhafterer, ja manchmal in der heftigsten Bewegung. — Dem Anscheine nach unvereinbare Widersprüche gehen überhaupt durch diese ganze Epoche, und auch auf dem Felde der Kunst ruft Ein Extrem das entgegengesetzte hervor. Das Bemühen, die Götterbilder als belebte darzustellen, als wirklich anwesende, als erscheinende Götter, sucht das Leben in raschbewegter, excentrischer Stellung. Wir kennen diese Bilder besonders aus Münzen, welche offenbar alte berühmte Tempelidole mit gewissenhafter Treue nachbildeten. Die Gewandung bleibt steif gefältelt, aber die Gestalt selbst schreitet weit aus, gewöhnlich wie zum heftigsten Kampfe. Heftig ist die Bewegung, aber nicht frei. So auf Münzen von Posidonia, ebenso auf Vasenbildern.

Von Statuen dieser Art besitzen wir noch unter den Alterthümern von Herculanum ein Minervenbild, vergoldet und bemalt (Chiton und Peplos mit der ängstlichsten Sorgfalt künstlich gefältelt), die Schritte weitgeöffnet, den linken Arm mit der Aegis vorgestreckt, wie zum Schütteln der Sturmwolke, der rechte zum Lanzenwurfe gehoben. (Millingen Uned. Mon. I. pl. 7. M. u. Oest. X, 37.) Uebrigens gehört dieses Bild nur als spätere Nachahmung des alten Styls in diese Epoche, denn die Bildung des Kopfes verräth eine ganz andere Zeit. Bis in die spätesten Epochen nämlich wurden, theils aus religiöser Anhänglichkeit an altverehrte Götterbilder, theils wohl veranlaßt durch den eigenthümlichen Kunstgeschmack einzelner Freunde und Beschützer der Kunst, alterthümliche Bilder wiederholt und copirt oder nachgeahmt; namentlich die der römischen Kaiser, besonders unter Hadrian, als es eine Restauration der alten Kunst und des alten Glaubens galt. Ein

ähnliches Bild ist die Diana aus Herculanum, gleichfalls in bewegter Handlung, merkwürdig auch deshalb, weil die Bemalung sich fast ganz erhalten hat. (M. u. Oest. X, 38. Raoul Roch. T. VII.)

Zwischen all diesen bisher genannten Götterstatuen bilden dann diejenigen gewissermaßen die Mitte, welche zwar, wie jene ältesten Marmorbilder, durchaus einen ruhigen Stand behaupten, aber bei welchen diese Ruhe weniger mehr die des Bildes als eines bloßen Bildes ist, sondern die wirkliche Ruhe des dargestellten Gegenstandes im Gegensatze der Bewegung; bedeutend die feste, ruhige Haltung eines auf sich selbst ruhenden Gottes, wenn er nicht in äußerer Thätigkeit begriffen ist.

Zu dieser Klasse gehört wohl der früher beschriebene delische Apollo, die sogenannte Muse des Ageladas und besonders der Apollo des Kanachus, dessen Nachbild auf Münzen von Milet und in einer Marmorstatue des britischen Museums erhalten ist. (M. u. Oest. IV, 19. 20. 23.) Die letztgenannte Statue giebt uns unbekleidet auch den deutlichsten Begriff, wie die großen Künstler dieser Epoche an Götterbildern den menschlichen Organismus behandeln. Die Proportionen sind kurz und gedrungen, die Muskeln einfach, aber zum Theil übermäßig hervorgehoben, ebenso Schaam und Gelenke, alle Umrisse hart. Ein Apollokopf aus Marmor im britischen Museum ähnelt sehr den Köpfen der Aegineten. (Specim. of ancient sculptures pl. V. M. u. Oest. IV, 22.) Andere Köpfe des Apoll in anderen Cabinetten zeigen dieselben Züge. Besonders charakteristisch ist das Haar, welches auf dem Scheitel flach gestrichen ist, in vielen feinen Linien nebeneinander, über der Stirn aber und bis an die Ohren in viele kleine Locken gekünstelt, dann in zwei Flechten um den Hinterkopf gelegt und in einen Knoten geschlungen; zwei geringelte Locken fallen hinter den Ohren bis auf die Brust herab. (Welcker, Zeitschr. S. 163.)

Reliefs.

Noch eine Reihe von Reliefs ist besonders anzuführen. — Die Proportionen blieben in diesen in der Regel gedrungen; die

Muskeln der unbekleideten Figuren sind voll und eckig, die Gewänder der bekleideten wieder steif gefältelt und dann auf's Fleißigste ausgeführt. Die Bewegung ist weder aufgehoben noch excentrisch, sondern streng geregelt conventionell und geziert. Die Figuren gehen auf den Fußspitzen wie schwebend, und mit einer Grazie, die wir affectirt finden würden, bewegen sich die Hände, werden Waffen, Scepter und andre Attribute getragen, und hier, wie bei dem Aufnehmen des Gewandes oder eines Schleiers an weiblichen Figuren, kehrt immer dieselbe Haltung der Finger wieder, indem der erste Finger auf dem Daumen ruht. Es war dieses die Geberde der Adoration. (Primore digito in erectum pollicem residente. Apul. Met. 4. p. 90.) Man sieht, die geheiligten Gebräuche des Cultus, des Tempeldienstes, die festlichen Gewänder, der zierliche und schwebende Tanzschritt und die adorative Geberde wurde auf die Götter selbst übergetragen, welche von den Sterblichen verehrt und gefeiert wurden.

Von den zahlreichen Reliefs dieser Art genüge es, einige der bedeutendsten und bekanntesten anzuführen:

Apollo als Citharöde einen Päan singend, hinter ihm Diana und Latona. (Vgl. M. u. Oest. XIII, 46.) Man bemerke hier besonders, wie jene, Diana, die Fackel, diese, Latona, das Gewand faßt. Apollo als Citharöde empfängt von der Nike die Libation: beide im Louvre. (M. u. Oest. XIII, 47.) Die Formen sind hier schlank, die Stellung der Nike affectirt, aber leicht. Den Krug, welchen Nike emporhält und zum Guß in die Schaale senkt, hält die Göttin mit derselben Haltung der Finger, wie bei der Geberde der Adoration.

Apollon und Hercules um den Dreifuß kämpfend — Hercules hatte den Dreifuß des Apollon geraubt, weil Pythia auf seine Fragen nicht antworten wollte; wie im Tanzschritt schwebend, bewegen sich die Götter, auch wenn sie kämpfend oder doch streitend sind — und die neue Consecration dieses heiligen Geräthes an dem berühmten dreiseitigen Candelaberfuß in Dresden (Augusteum I, 5 — 7), ein Lieblingsgegenstand der älteren Kunst. (Vgl. M. u. Oest. Nr. 41; vollständig Gal. M. t. XVI.)

Ein dreiseitiger Altar der zwölf Götter aus der Villa Borghese, nun im Louvre. (Clarac Musée de sculpt. pl. CLXXIII sq. M. u. Oest. XIII, 43.) Auf der einen Seite im oberen Felde Jupiter und Juno, Neptun und Ceres, die Fingerbewegung der Göttin; im unteren Felde die drei Grazien, zum Tanz die Hände gefaßt. (Nr. 44.) Auf der zweiten Seite Mars und Venus, Mercur und Vesta, und unter ihnen die drei Parzen mit Sceptern. (Nr. 45.) — Auf der dritten Apollo (die Finger sind falsch restaurirt), Diana, Vulcan und Minerva, und im unteren Felde die drei Horen mit Früchten und Blumen. Vielleicht besitzen wir in diesem Werke, wie Müller vermuthet, eine Nachbildung des *βωμὸς δώδεκα θεῶν*, von den Pisistraten um Ol. 64 errichtet.

Ein ähnlicher Dodekatheos befindet sich an einem Puteal — runde Brunneneinfassung, *περιστόμιον* — im Capitolinischen Museum. (Winckelm. Mon. ined. Nr. 5. Mus. Capitol. IV, 22.)

Höchst merkwürdig ist das Basrelief eines Puteals von Korinth, die Versöhnung des Hercules vorstellend. (M. u. O. XI, 42.) Apollon als versöhnter Gott mit der Lyra kommt mit der Diana und der Mutter Latona, welchen als Vermittler Mercur und die Grazien folgen, dem Hercules entgegen, welchem seine treue Beschirmerin, Pallas, mit abgelegtem Helme, den sie in der Hand trägt, und mit gesenktem Speer, als Verkünderin des Friedens, vorausgeht. (Dodwell alcuni bassiril. della Grec. tav. II. III. IV. M. u. O. Nr. 42.) *)

Den Charakter, welcher allen bisher genannten Werken, bei all' ihrer Verschiedenheit im Einzelnen, insofern gemeinsam ist, als als er sie wesentlich von den Werken der späteren Kunst unterscheidet

*) Neuerdings ist unsere Kenntniß dieser ältesten Kunstdenkmale sehr bereichert worden, namentlich durch altattische und lycische Marmorwerke. Vgl. hierüber die von Welcker besorgte Ausgabe von O. Müller's Archäologie S. 70 ff. und 76, Schöll's Archäologische Mittheilungen aus Griechenland S. 30 ff. und Welcker's Alte Denkmäler Th. I. S. 399 ff.

A. d. H.

bezeichnet man gewöhnlich als den altgriechischen Styl, früher mißbräuchlich als den etrurischen. Da er indessen vorzugsweise durch religiöse Forderungen bedingt war und in Berücksichtigung derselben noch in einzelnen späteren Werken absichtlich festgehalten wird, nannte man ihn auch den hieratischen Styl. Minder richtig bezeichnet ihn Hirt als den conventionellen, eine Bezeichnung, welche das religiöse Moment ausschließt. Auch archäistisch, welches nun der gangbare Ausdruck geworden ist, dürften nur die Werke zu nennen sein, von welchen es ausgemacht ist, daß sie in späteren Zeiten ausgebildet wurden, aber absichtlich in der Weise der älteren Kunst. Auch Thiersch's Benennung des heiligen Styls möchte ich wenigstens nicht als technischen Ausdruck empfehlen. Besser wäre er als der hieratische oder Tempel- und Cultusstyl zu bezeichnen. — Allein die Griechen selbst sprechen nicht blos immer von Einem alterthümlichen Style, und auch wir haben oben einen eigenthümlichen äginetischen Styl zu charakterisiren versucht. — Die übrigens von uns angeführten Werke zeigten mehr oder weniger, z. B. in der Bildung des Angesichts, der Haare, der Gewandung große Uebereinstimmung mit den äginetischen Werken; von Dem aber, worin sie sich unterscheiden, ist es schwer abzuurtheilen, ob es einer besondern Schule zuzuschreiben ist, oder, wie bei ganz bekleideten Figuren und bei Götterbildungen, nur dem darzustellenden Gegenstand, welcher vielleicht eine äginetische Behandlung des Nackten und eine naturgemäßere Bewegung nicht gestattete. Pausanias nennt bestimmt einen äginetischen Styl, *τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος* (VIII, 53, 5. vgl. II, 30, 1.), *ἐργασία Αἰγιναία* (X, 36, 3). In einer Stelle aber wird auch ein attischer Styl angeführt, *ἐργασία Ἀττική* (X, 37, 6.), *ἐργαστήριον Ἀττικόν* (V, 25, 7.), und dieser, als identisch mit der Schule der Dädaliden, ebenso bestimmt dem äginetischen entgegengesetzt (V, 25, 13.); — beide aber wieder an anderen Stellen unterschieden von dem ägyptischen (VII, 5, 3.; vgl. I, 42, 5.) Strabo hingegen scheint nur Einen altgriechischen Styl zu kennen, findet diesen aber den tyrrhenischen Werken und den ägyptischen Tempelsculpturen ähnlich. (Strabo

XVII, ed. St. p. 446.) — Die Römer wissen nichts von einem äginetischen Styl, und den Quintilian erinnert alterthümliche Härte immer an die tuskanischen Werke. — Bei Hesychius endlich finden wir äginetische Werke als gleichbedeutend mit denen der ältesten Künste angeführt. (*Αἰγυπτιακὰ ἔργα τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας.* I. p. 137.) Das Wichtigste für uns wäre es, den Unterschied des äginetischen und altattischen Styls zu wissen. Aber Pausanias giebt keine Merkmale an. Um jedoch seine allgemeinen Bemerkungen mit der Notiz des Hesychius und Strabo vereinbar zu finden, dürfen wir nicht vergessen, daß wir in den noch erhaltenen Aegineten nur die letzte und höchste Blüthe der äginetischen Schule besitzen. Inwiefern nun die früheren Werke, sei's zu ihrem Vortheil, sei's zu ihrem Nachtheil, sich von denen der attischen Schule unterschieden, wer mag dies bestimmen? — Da aber die äginetische Schule durch den frühzeitigen Untergang ihres Vaterlandes niemals, wie die übrigen Kunstschulen Griechenlands, besonders die attische, über die Stufe hinauskam, wo einer höheren Vollendung noch immer alterthümliche Starrheit anhaftete, der Punkt also, auf dem wir die äginetische Kunst kennen, auch für die Alten ihr letzter war und ein fixer blieb; so wurde, wie ich die Sache erkläre, die äginetische Schule später für alle Kunstfreunde, die nicht gerade bei einzelnen Werken in's Einzelne eingingen, im Allgemeinen gleichsam die Repräsentantin der alten, der alterthümlichen Kunst. Es konnte dies um so leichter geschehen, da die feineren Eigenthümlichkeiten irgend einer besonderen Schule in den älteren Epochen nur in Abweichungen von dem Einen Typus bestehen konnten, welcher allen Schulen gemein und durch Priestersatzungen, religiösen Glauben und Gewohnheit geheiligt war. Wahrscheinlich bestand der Unterschied der altattischen und der äginetischen Schule darin, daß diese, dem dorischen Stammcharakter gemäß, welcher die Enthüllung des menschlichen Körpers begünstigte, frühzeitig lebendige Naturnachahmung mit den Forderungen der strengen Satzung zu vereinen strebte, während jene, die attische, jenen Widerspruch von sich fern hält, die althergebrachte Weise treulich wie in der Bildung des

Angesichts, so auch in den Formen des Körpers zu bewahren suchte, also selbst schon in den schroffen Gestalten des alten Styls wenigstens die Harmonie bewahrte, und ein in sich selbst übereinstimmendes und durch Zierlichkeit ein auch dem Anblicke erfreuliches Werk hinzustellen suchte.

III. Kunstschulen.

1. Kretensische Schule.

Eine der ältesten Kunstschulen blühte auf der mythenreichen, als die Geburtsstätte des Zeus gefeierten Kreta. Schon die Sagen der Kureten und Daktylen deuten auf uralte Innungen von Metallarbeitern hin, und was von Dädalus' Verkehr mit dem Könige Minos, von den Einrichtungen und Unternehmungen dieses Königs erzählt und gefabelt wurde, knüpft den kretensischen Kunstbetrieb einestheils an die attische Schule, und anderntheils an Aegypten. Zu den ältesten Künstlern auf Kreta, jedoch in eine nicht näher zu bestimmende Zeit, gehören, wie schon ihre symbolischen Namen lehren, Chersiphron aus Gnossus, welcher mit seinem Sohne Metagenes den ersten Dianentempel zu Ephesus erbaute (Strabo XIV. p. 640. C), und Cheirosophos, von welchem Pausanias (VIII, 53, 3.), ohne seine Zeit angeben zu können, zu Tegea einen vergoldeten Apollon sah. Aus dem Umstande, daß neben diesem Apollon die Statue des Künstlers selbst stand, schließt Böckh (Corp. inscr. I, 19.) mit Unrecht auf eine spätere Zeit des Cheirosophos; denn schon das verschiedene Material dieser zweiten Statue — sie war aus Marmor — macht es zweifelhaft, daß sie von Cheirosophos selbst gefertigt war. — Zuverlässigere Nachrichten haben wir aber erst von Dipönus und Scyllis, zweien Künstlern, welche immer nur gemeinschaftlich genannt werden und wahrscheinlich als Brüder zu betrachten sind. Die Zeit ihrer Thätigkeit wird von Plinius (36, 4. p. 724. ed. H.) noch vor den

gierungsantritt des Crösus, welcher Ol. 53, 2 den Thron bestieg, hinaufgerückt, und darum die 50. Olympiade angesetzt. Groß war der Ruhm dieser Künstler durch vielartige Kunstthätigkeit, durch ihre weitverbreiteten Werke und die große Zahl bedeutender Künstler, welche aus ihrer Schule hervorgegangen sind. Sie hatten sich nach Sicyon begeben, aber hier über Unrecht sich beschwerend, wahrscheinlich vom Handwerksneide der eingeborenen Künstler verfolgt, ließen sie die Götterbilder, welche sie begonnen hatten, unvollendet, nnd begaben sich zu den Aetoliern. Alsbald erfolgte in Sicyon Unfruchtbarkeit und Hungersnoth, und das allgemeine Elend wendete sich nicht eher, bis Dipönus und Scyllis, einem Ausspruche des pythischen Apollo zufolge, zurückgerufen waren und für reichen Lohn und große Zugeständnisse die angefangenen Statuen vollendeten. Es waren dies Bilder des Apollo, der Diana, des Hercules und der Minerva. Ambracia, Argos und Cleonä waren angefüllt mit den Werken des Dipönus und Scyllis, und in der Bearbeitung des Marmors hatten sie zuerst sich mit Ruhm hervorgethan. (Marmore sculpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis. Plin.) Aus Ebenholz aber stand eine Gruppe von ihrer Hand zu Argos, Kastor und Pollux zu Pferde, dann ihre Kinder Anaxis und Mnasinus, und ihre Mütter Hilaeira und Phöbe. An den Pferden waren einige Theile aus Elfenbein. (Paus. II, 22, 6.) Außerdem erwähnt Pausanias (II, 15, 1) noch ein Bild der Minerva zu Cleonä, und Clemens aus Alexandrien (Protrept. p. 42, 15) ihren tirynthischen Hercules und die Diana Munychia, zu Sicyon geweiht. Von ihren zahlreichen Schülern sind zu nennen der Rheginer Learchus, die Lacedämonier Dorycildas mit seinem Bruder Medon, Pontus, Theocles, und endlich Tectäus und Angelion, die Lehrer des Aegineten Kallon. (Vgl. Sillig S. 195.)

2. Schule auf Chios.

In sehr alter Zeit schon wurde die Sculptur im engeren Sinn des Wortes, d. i. die Bildung in Marmor, auch auf der Insel

Chios geübt. Plinius macht uns mit einer Künstlerfamilie bekannt, in welcher die Kunst, in Marmor zu bilden, erblich war. An ihrer Spitze steht Malas und dessen Sohn Micciades. Der Name des Enkels aber schwankt. Statt des gewöhnlichen Anthermus, dessen Name allerdings kaum griechisch zu sein scheint, schlug Sillig Archennus oder Archinus vor. Hohen Ruhm erlangten aber erst die Urenkel des Malas, Bupalus und Athenis. Sie waren Zeitgenossen des Jambographen Hipponax und werden sonach von Plinius mit Recht in die 60. Olympiade gesetzt. Von diesem Dichter, welcher von auffallend häßlicher Gesichtsbildung war, verfertigten die beiden Künstler ein Zerrbild und gaben *ihn* so dem Muthwillen der Lachlustigen Preis; — die erste und vielleicht letzte persönliche Karikatur der griechischen Kunst. Dafür verfolgte sie der gereizte Dichter in seinen geharnischten Jamben mit so vernichtender Heftigkeit, daß sie, nach einer jedoch selbst von Plinius verworfenen Sage, sich durch einen Strick ihr Leben nahmen. Eine Menge Bilder von ihrer Hand sah man auf den benachbarten Inseln, und sie hatten denselben in patriotischem Künstlerstolze die Inschrift beigegeben, daß Chios nicht blos nach seinen Reben, sondern auch nach den Werken der Söhne des Anthermus zu schätzen sei: non vitibus tantum censeri Chium, sed et operibus Anthermi filiorum. (Plin. 36, 4. p. 724. ed. H.) Zahlreiche Werke ihrer Hand wurden später zu Rom gesehen im Giebelfelde des palatinischen Apollo, und fast in allen Gebäuden, welche Augustus aufgeführt hatte. Als eine Art von Kunstwunder oder Kunstcuriosität galt ihre Diana zu Jasus in Karien oder, wie Sillig lesen will (S. 50), zu Lasus auf Kreta, in deren Angesichte man, wenn man den Tempel betrat, Trauer, und zurückgekehrt Heiterkeit zu lesen glaubte, eine Künstlersage, welche richtig verstanden, nach den Untersuchungen, die ich in meinem vaticanischen Apollo über den Ausdruck der griechischen Künstler führte, durchaus nichts Unwahrscheinliches an sich hat. — Von Bupalus allein, welcher auch Architekt war, führt Pausanias (IV, 30, 4) noch das Bild der Tyche an, welches er für die Smyrnäer gefertigt hatte. Es

war die erste Statue dieser Göttin, welche auf dem Haupte den Polos und in der einen Hand das Horn der Amalthea trug. Ebendaselbst sah man von ihm im Heiligthume der Nemesis die Grazien aus Gold, und dieselben Göttinnen zu Pergamus, im Thalamos des Attalus, beide Mal noch in der alten züchtigen Weise ganz bekleidet. (Paus. IX, 35, 2.)

Noch ist unter den Chiern ein Künstler zu nennen, der sich durch eine höchst wichtige technische Erfindung hervorthat: Glaucus, welcher die Kunst erfand, das Eisen zu löthen: *ὃς μοῦνος δὴ πάντων ἀνθρώπων σιδήρου κόλλησιν ἐξεῦρε.* (Herod. 1, 25.) Nur Stephanus von Byzanz nennt ihn einen Samier. Sein berühmtestes Werk war ein großer silberner Krater, auf einem eisernen Untersatz (*ὑποκρητηρίδιον σιδήρεον κολλητόν*, Herod. *ὑπόθημα* Paus.), welchen Alyattes II. von Lydien nach Delphi schenkte. Doch war, wie es scheint, blos der Untersatz von Glaucus. Pausanias (X, 16, 1. 2.) hat ihn ausführlich beschrieben, und dieses Werk wurde im Alterthume so sehr bewundert, daß *Γλαύκου τέχνη* sprüchwörtlich ward. Was die Zeit dieses Künstlers betrifft, so wird er von Einigen in Ol. 21, 3., von Anderen in Ol. 25, 4 gesetzt. (Vgl. Sillig s. v. S. 219.)

3. Samische Schule.

Die wichtigste, für die Gestaltung der griechischen Kunst erfolgreichste Erfindung, die des Erzgusses, ging von einer Künstlerfamilie der Insel Samos aus. Früh erreichte Samos eine hohe Stufe der Macht und des Reichthums. Jahrhunderte lang vor dem peloponnesischen Kriege hatten nach Thucydides' Zeugnisse (1, 13) Samier die ersten Dreiruderer erbaut; ihre Flotten beherrschten das mittelländische Meer, und schon Ol. 37 waren ihre Kauffahrer bis nach Tartessus vorgedrungen, und hatten mit Aegypten, Asien und Kreta einen thätigen Verkehr angeknüpft. Ein Theil des gewonnenen Reichthums wurde auch hier darauf verwendet, ein Nationalheiligthum zu gründen, den Tempel der Juno, das größte Tempelgebäude,

welches der vielgewanderte Herodot gesehen, und noch bis in die spätesten Zeiten ein Sammelplatz von Kunstwerken aller Art war.

Wie fast überall, so war auch hier die Plastik mit der Architektur auf's Engste verknüpft, und die Entwickelung einer Bildnerschule fällt mit der Geschichte des Nationaltempels in Eins zusammen. Aber leider sind die Berichte der Alten über die bedeutendste Künstlerfamilie von Samos so verworren und unter sich widersprechend, daß es höchst schwer ist, ihnen ein sicheres Resultat abzugewinnen. Das Wahrscheinlichste ist Folgendes: Zwei Künstler, Rhöcus und Theodorus, haben den Erzguß erfunden; aber während Diogenes Laertius (II. §. 103) den Theodorus als Sohn des Rhöcus anführt, und Diodor (I. 98) dem Theodorus noch *einen* Bruder Telekles giebt, und Beide Söhne des Rhöcus nennt, wird Theodorus bei Herodot (3, 41) und Pausanias (VIII, 14, 5. X, 38, 3) zum Sohne des Telekles. Gleiche Widersprüche walten ob in Absicht der Zeitbestimmung. Nach Plinius (35, 12, 5, 45) fällt die Erfindung des Erzgusses lange Zeit vor die Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth, also vor Ol. 29, 2, und dennoch *soll* Theodorus nach Herodot und Pausanias dem Polykrates, der Ol. 64, 3 gestorben ist, einen Ring, und dem Crösus einen Mischkrug verfertigt haben. Die Zeitangabe des Plinius muß man als einen Irrthum fallen lassen, und die übrigen Schwierigkeiten heben sich durch folgende Bestimmungen zur Genüge.

Stammvater der samischen Kunstschule war Rhöcus, der Sohn des Phileas. Er ist Architekt und erbaut den großen Junotempel zu Samos (Herod. 3, 60), und mit Smilis und Theodorus ein Labyrinth auf Lemnos. (Plin. 36, 13. p. 740 nach Heyne's Emendation.) Als Bildner erfindet er nun mit demselben Theodorus, seinem Sohne, die Kunst, das Erz zu gießen. (*Διέχεαν δὲ χαλκὸν πρῶτοι* etc. Paus. VIII, 14, 5. X, 38, 3.) Noch Pausanias sah ein Bild der Nacht von seiner Hand im Dianentempel zu Ephesus. Von dem, was folgen wird, zurückgehend, dürfen wir wohl für Rhöcus die 35. Olympiade ansetzen. Rhöcus hatte zwei Söhne, Theodorus und Telekles. Theodorus hat mit seinem

Vater den Erzguß erfunden, und mit seinem Bruder, Telekles, die vielbesprochene Statue eines pythischen Apollo verfertigt, und zwar getrennt, er die Hälfte zu Ephesus, Telekles die andere zu Samos. (Diod. Sic. I. 98. Athenagoras legat. pro Christian. p. 293. A.) Als Architekt unterstützt er seinen Vater bei der Erbauung des Labyrinthes auf Lemnos, erbaut selbst die *Σκιάς* in Lacedämon (Paus. III, 12, 8) und ist endlich den Architekten des Dianentempels zu Ephesus mit seinem Rathe behülflich, indem er vorschlägt, des feuchten Grundes wegen, Kohlen in das Fundament zu legen. Diese Theilnahme am Bau des ephesischen Tempels steht hauptsächlich der Annahme einer früheren Zeit, als wir angegeben haben, entgegen, und wenn Sillig, um Plinius' Angabe zu stützen, die Worte aus Platon's Jon (ed. Bipont. IV. p. 184) anführt, wo Theodorus neben einem Dädalus und Epeios genannt wird, so erinnere ich dagegen, daß ihm diese Stelle gewiß nur als dem ersten Erfinder einer Kunst eingeräumt ward, deren Werke alle anderen an Zahl und Mannigfaltigkeit übertrafen.

Von diesem Theodorus aber, den wir den Aelteren nennen, ist ein zweiter Künstler dieses Namens aus derselben Familie zu unterscheiden, Theodorus II., der Sohn des Telekles. Dieser nun, der sich, wie es scheint, vorzüglich mit der Bearbeitung der edlen Metalle befaßte, verfertigte den berühmten Ring des Polykrates, sei's nun, daß er ihn nur kunstreich faßte, oder zugleich den Stein schnitt, auf dem nach Einigen das Bild einer Leier gegraben war. Von diesem Theodorus dem Jüngeren war denn auch der silberne Mischkrug, welchen Crösus, der (nach Voemel, exercitatio de aetate Solonis et Croesi, 1832.) von Ol. 53, 2 bis Ol. 56, 2. regierte, nach Delphi schickte. Es hielt dieser Mischkrug nicht weniger als sechshundert Amphoren. Herodot (1, 51) fand die Kunst, mit welcher er ausgearbeitet war, nicht gewöhnlich: *οὐ γὰρ τὸ συντυχὸν φαίνεταί μοι ἔργον εἶναι*, während Pausanias von einer Statue des Rhöcus noch bemerkt: *ἰδεῖν ἐστιν ἀρχαιότερον καὶ ἀργότερον τὴν τέχνην*. Doch ist bei Letzterem auch die Rohheit und die Unbeholfenheit einer kaum erfundenen Technik zu beachten, und

Nichts zwingt uns, den Zeitraum zwischen Rhöcus und dem letzteren Theodorus nach Thiersch's Vorgang durch Beihülfe eines dritten Theodorus und zweiten Telekles auszufüllen.

Noch muß ich, ehe wir die samische Werkstätte verlassen, eines merkwürdigen Erzbildes gedenken, in welchem, nach Plinius' Bericht (34, 19. p. 657) der Samier Theodorus sich selbst abgebildet hatte. In der Rechten hielt diese Statue eine Feile, in der Linken eine Quadriga, von den Flügeln einer Mücke gedeckt. Diese Feinheit einer mit sich selbst spielenden und wetteifernden Technik stimmt recht gut zu einem Künstler in edlem Metall, die Feile in der Rechten aber ist Symbol eines technischen Verdienstes. Sie war vielleicht ein Ciselirinstrument, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich in diesem Werke eine Statue erkenne, welche der jüngere Theodor dem Aelteren, seinem Oheim, als dem Erfinder des Erzgusses setzte.

4. Aeginetische Schule.

Von Doriern besetzt, war auch Aegina, eine unscheinbare Insel, schon in der ältesten Epoche der bildenden Kunst ein leuchtender Glanzpunkt. Von Natur war es, bei geringem Flächenraum, ein schroffes Felsenland, rings von Klippen beschützt, als *νήσων τῶν Ἑλληνίδων ἀπορωτάτη* wird sie von Pausanias (II, 29, 5) bezeichnet, *πέτραι τε γὰρ ὕφαλοι περὶ πᾶσαν, καὶ χοιράδες ἀνεστήκασι.* — Aber Pindar singt von ihr begeistert als von dem Lande,

„Wo vereint thronend dem gastlichen Zeus
Themis, die rettungbringende,
Ehr' empfängt vor jeglichem Volk. —
— — — Es ward nach der Ewigen Rath dies wogenbezähmende Eiland
Fremdlingen jeglicher Heimath aufgestellt,
Gleich der erhabenen Säul';
Und die Zukunft möge nie
Müde sein also zu thun."

(Ol. VIII, 21 ff.)

Ein weit ausgebreiteter Handel, durch eine meerbeherrschende Flotte geschützt, nährte hier in den Tagen des Glanzes eine thätige

Bevölkerung von 470,000 Menschen. Zahlreiche Sieger verherrlichten den Namen ihres Vaterlandes in den heiligen Spielen zu Olympia, zu Nemea und auf dem Isthmus zu Korinth. Unter den Siegesgesängen Pindar's sind von den olympischen und pythischen Oden zwei, von den elf nemeischen sieben und unter den sieben isthmischen drei zum Lobe von Aegineten gedichtet. (Ol. 8. Pyth. 8. Nem. 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Isthm. 4. 6. 7.)

Größeren Ruhm aber erwarben sich die Aegineten in dem ewig denkwürdigen Kriege gegen die Perser. Mit dreißig Schiffen waren sie zu der bei Salamis versammelten Flotte gestoßen, und ihrer Tapferkeit, nächst der der Athener, verdankte Griechenland seine Befreiung vom Joche der Barbaren. *Ἐν δὲ τῇ ναυμαχίῃ ταύτῃ ἤκουσαν Ἑλλήνων ἄριστα Αἰγινῆται· ἐπὶ δὲ Ἀθηναῖοι.* (Herod. VIII, 93.) An demselben glorreichen Tage war der höhere, göttliche Beistand durch die alten Bilder der Aeakiden verbürgt worden, welche man aus eben diesem Aegina nach der griechischen Flotte brachte.

Frühzeitig hatte die Kunst auf dieser Felseninsel einen heimischen Herd gefunden. Smilis von Aegina war es, welcher schon vor der Ankunft der Dorier den Samiern ihr heiliges Junobild gefertigt. Die Kunst des Erzgusses wurde auf Aegina vollendet, und noch in späterer Zeit behauptete die äginetische Erzmischung nebst der von Delos den ersten Rang. Auf Aegina war es auch, wo unter dem argivischen Könige Pheidon schon um die achte Olympiade zuerst das alte Stabgeld mit geprägter Münze vertauscht ward. Aber nicht blos von ihrer mechanischen und materiellen Seite wurde die Kunst in Aegina gefördert. Die Alten sprechen von einem besondern äginetischen Style, welcher immer dem alterthümlichen beigezählt, aber bald dem attischen, bald dem ägyptischen entgegengesetzt wird, und die noch vorhandenen Reste gewähren uns die Anschauung einer höchst eigenthümlichen und, innerhalb gewisser Schranken, so hochvollendeten Kunst, daß wir kaum das Schicksal bedauern können, welches der äginetischen Schule die letzte Weihe der griechischen Freiheit und Anmuth versagte. Denn schon im Beginn des peloponnesischen Krieges (Ol. 80) wurde

Aegina von den Atheniensern erobert, und die alte Blüthe der Kunst und des Wohlstandes war für immer dahin, auch als die vertriebenen Einwohner nach beendigtem Kriege wieder in ihr Vaterland zurückgekehrt waren.

Die Reihe der namhaften äginetischen Künstler beginnt, wenn wir den vorhin schon gedachten Smilis umgehen, mit dem Erzgießer Kallon, der nicht mit einem späteren Künstler dieses Namens, mit Kallon dem Eleer, zu verwechseln ist. Er war Schüler des Tectäus und Angelion, und schließt sich durch die Lehrer dieser Künstler, durch Dipönus und Scyllis, den Dädaliden an. (Paus. II, 32, 4.) Nach Müller's, Thiersch's und Sillig's Untersuchungen und der glücklichen Ausgleichung zweier Stellen im Pausanias (IV, 13, 5 und III, 18, 5) ist es als gewiß zu betrachten, daß seine Thätigkeit in den Anfang und die Mitte der sechziger Olympiaden fällt. Von seiner Hand sah Pausanias (II, 32, 4) noch ein Schnitzbild der Athene auf der Akropolis von Korinth, und zu Amyklä einen ehernen Dreifuß, in dessen Mitte das Bild der Proserpina stand (III, 18, 5). Daß Kallon ein hochberühmter Künstler war, ersieht man aus der bekannten Stelle des Quintilian, wo dieser an seinen Werken zwar die schroffe Härte des Alterthümlichen rügt, aber eben dadurch den Namen Kallon den Künstlern beigesellt, deren Werke gleichsam die Marksteine der einzelnen Kunstepochen bildeten. Duriora atque Tuscanicis proxima Callon atque Egesias (fecerunt): jam minus rigida Calamis etc. (Inst. orat. XII, 10.)

An Kallon zunächst reiht sich Synnoon, als Schüler des Aristokles aus Sicyon die sicyonische Schule mit der äginetischen verknüpfend, und dessen Sohn und Schüler Ptolichus. (Paus. VI, 9, 1.) Von der Hand des Letzteren sah Pausanias in Olympia die Statue des Aegineten Theognetus, der unter den Knaben den Sieg im Ringen davongetragen hatte. Sie hielt einen Fichtenzapfen und Granatapfel in der Hand, wovon Pausanias keinen Grund anzugeben weiß und einen äginetischen Localmythus vermuthet. (Ἐφ' ὅτῳ δὲ Θεόγνητος πίτυος τῆς ἡμέρου καὶ ῥοιᾶς φέρει καρπόν,

ἐμοὶ μὲν οὐχ οἷά τε ἦν συμβαλέσθαι· τάχα δ' ἂν Αἰγινήταις τις ἐπιχώριος ἐς αὐτὰ εἴη λόγος.

Um die dreiundsiebzigste und fünfundsiebzigste Olympiade blühte Glaukias. Er goß die Statue des Gelon nebst dem Viergespann als Weihgeschenk für einen Sieg, den der König Ol. 73 gewonnen hatte (Müller, Aegin. p. 103), dann die Statue des Glaucus aus Carystus, der Ol. 75 als Faustkämpfer gesiegt hatte. (*Ὦ παῖ τὴν ἀπ' ἀρότρου.* Paus. VI, 10, 1.) Das Bild war in belebter Stellung gehalten, in der Attitude eines sogenannten Schattenkämpfers (*σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα*), d. i. eines Athleten, der mit schwungvollen und zugleich anmuthigen Bewegungen präludirt. Außerdem hatte Glaukias für Olympia die Bildsäule des Philon von Corcyra gegossen und die Statue des hochberühmten Athleten Theagenes aus Thasos, welcher als neunjähriger Knabe das Erzbild eines Gottes aufgeladen und auf einer Schulter davongetragen hatte, später 1300 Kampfpreise gewann, und endlich zu Thasos Heroenehre erlangte. (Paus. VI, 11, 2. 3.)

Ein ausgezeichneter Künstler der äginetischen Schule muß der Erzgießer Anaxagoras gewesen sein. Denn ihm wurde der ehrende Auftrag eines großen Nationaldenkmales. Er goß die kolossale Statue eines Zeus, von den griechischen Völkern, welche bei Platää den Mardonius und die Meder besiegt hatten, gemeinschaftlich nach Olympia geweiht. Das Bild stand gegen Morgen gekehrt, gleichsam mit drohendem Blicke die Gegend bewachend, von wannen die Schwärme der Barbaren herangezogen waren. Auf dem Piedestal las man die Namen aller der Völker und Städte, welche bei Platää gefochten und zu diesem Bilde beigesteuert hatten. (Paus. V, 24, 1 ff.) Nach Herodot (IX, 80) war die Statue zehn Ellen hoch.

Ein zweites Jupiterbild zu Olympia von ganz anderer Bedeutung war gleichfalls aus der äginetischen Werkstatt hervorgegangen. Es war wie jenes gegen Morgen gekehrt, und neben dem Gotte der Adler, in der einen Hand der Blitz, aber das Haupt mit einem Kranze von Frühlingsblumen geschmückt. Es war der

Gott des Sommersegens, ein Weihgeschenk der durch Feldbau begüterten Metapontier. Der Aeginete Aristonous hatte es gefertigt. (Paus. V, 22, 4.)

Den höchsten Gipfel erreichte die äginetische Schule durch ihren größten Meister, Onatas. Die Haltpunkte zur Bestimmung der Zeit, in welcher er lebte, sind 1) in den Gemälden gegeben, mit welchen er und Polygnot den nach Ol. 72 erbauten Tempel der Minerva Area schmückten, und 2) in einem Weihgeschenke zu Olympia für einen Sieg, welchen König Hiero ein Jahr vor seinem Tode gewonnen hatte. Hiero aber starb Ol. 78, 2 (467 v. Chr.) — (Vgl. Thiersch's Epochen S. 197.) Onatas war ein Zeitgenosse des Ageladas und erlebte noch die jugendliche Thätigkeit des größten griechischen Künstlers, des Phidias, wahrscheinlich aber auch den Untergang seines Vaterlandes. (Ol. 80.) Ein glänzendes Zeugniß für die hohe Stelle, welche Onatas unter den älteren griechischen Bildnern einnahm, legt der kunsterfahrene Pausanias ab: *τὸν δὲ Ὀνατᾶν τοῦτον, οὗτινος τῆς τέχνης ἐστὶ τὰ ἀγάλματα, ὄντα Αἰγινήτην, οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ.* (V, 25, 7.) Onatas, scheint es, hatte glücklich das Geheimniß gefunden, eine höhere Kunstanforderung, Schönheit, Würde und Lebendigkeit mit der Strenge des alterthümlichen Tempelstyls und selbst ihrer abenteuerlichen Symbolik zu vereinigen. Daher wandten sich die Phigalier an Onatas, als ihnen ein Orakelspruch geboten hatte, ihr alterthümliches Bild der Ceres, das zerstört war, wieder zu ersetzen. Onatas willfahrte ihnen, über die der Göttin wohlgefälligste Form zumeist, wie man erzählte, durch ein Traumgesicht belehrt. *Τὰ πλείω τοῦδε, ὡς λέγεται, καὶ κατὰ ὀνειράτων ὄψιν.* (Paus. VIII, 42, 4.) Zu Pergamus sah man von Onatas einen kolossalen Apollo aus Erz, „an Schönheit ein Wunder," wie Pausanias sich vernehmen läßt: *θαῦμα ἐν τοῖς μάλιστα μεγέθους τε ἕνεκα καὶ ἐπὶ τῇ τέχνῃ.* Unser Begriff von der Herrlichkeit dieser Statue wird erhöht durch ein Epigramm des Antipater Sidonius:

„Phöbus, ein reifender Knab', im ehernen Werk des Onatas
Zeuget der Leto und Zeus' göttliche Schön' in dem Bild,
Daß mit Recht Zeus jene geliebt, und daß, wie der Spruch sagt,
Herrlich an Haupt und an Blick sei der Kronide zu schau'n.
Nicht goß Onatas das Erz dem Willen der Hera zuwider,
Und mit Eleutho fügt er es zu solchem Gebild."

(Brunck Anal. II. p. 14 Nr. 30. Thiersch Ep. S. 200. Hirt versteht hier mit gewohntem Unverstand eine Zusammengruppirung mit Ilithyia. Gesch. d. bild. K. S. 107.)

Nach Olympia hatten die Thasier einen Hercules von Onatas geweiht, sammt der Basis aus Erz. Der Gott selbst, zehn Ellen hoch, hielt in der Rechten die Keule, in der Linken den Bogen. Ein Distichon nannte den Künstler

Υἱὸς μέν γε Μίκωνος Ὀνατᾶς ἐξετέλεσσεν
Αὐτὸς ἐν Αἰγίνῃ δώματα ναιετάων.

(Paus. V, 25, 7.)

Ebendaselbst sah man einen Hermes, unter dem Arme einen Widder tragend, in Chiton und Chlamys, und das Haupt mit dem Hut (nicht Helm, wie Thiersch übersetzt) bedeckt, welches Bild Onatas gemeinschaftlich mit Kalliteles gefertigt hatte. (Paus. V, 27, 5.) Außer einem Viergespann, welches Onatas für Hiero gegossen, werden nun auch noch zwei große Gruppen dieses Künstlers angeführt. Die erste war ein Weihgeschenk der Achäer nach Olympia und stellte die griechischen Heroen dar, welche, zum Zweikampf mit Hektor herausgefordert, nun die Entscheidung durch das Loos erwarteten. Ursprünglich waren es deren neun an der Zahl, auf Einer Basis, aber die Statue des Odysseus hatte Nero nach Rom entführt. Sie standen da mit Schild und Lanze, gewiß, um mit Homerischen Worten zu sprechen, *ἔγχεσιν ἐριδύμενοι.* Ihnen gegenüber auf einer besonderen Basis Nestor mit dem Helme, in welchen die Loose geworfen waren. Ein Epigramm auf dem Schilde des Idomeneus nannte den Künstler:

Πολλὰ μὲν ἄλλα σοφοῦ ποιήματα, καὶ τόδ' Ὀνατᾶ
Ἔργον, ἐν Αἰγίνῃ τὸν τέκε παῖδα Μίκων.

(Paus. V, 25, 5.)

Die zweite Gruppe hattte Onatas in Gemeinschaft mit Ca=

lynthus gefertigt. Sie stand zu Delphi, ein Weihgeschenk der Bewohner von Tarent aus Kriegsbeute der Peuketier. Man sah hier Krieger zu Roß und zu Fuß, den König der Japyger Opis, der den Peuketiern zu Hülfe gekommen war, in der Lage eines im Kampfe Gefallenen, dann den Heroen Taras und den Lacedämonier Phalanthus, nicht weit von diesem den Delphin, der ihn aus dem Schiffbruch gerettet hatte. (Paus. X, 13, 5.) Man muß sich die Gruppe symmetrisch in pyramidalisch aufsteigenden Linien geordnet denken. Die beiden äußersten und niedrigsten Punkte waren der todte Opis und der Delphin, in der Mitte standen die Reiter.

5. Sicyonische Schule.

Die Sagen von Prometheus, welcher in dem Menschen selbst ein lebendiges Thongebilde geschaffen hatte, lassen vermuthen, daß Sicyon frühzeitig der Sitz der Bildnerei in Thon, der Plastik im engeren Sinne des Wortes, war. Indessen fehlt es hiefür an näheren historischen Beweisen, und erst mit der Ankunft der kretensischen Künstler Dipönus und Scyllis beginnen nähere Nachrichten über den Kunstbetrieb von Sicyon. Unter den eingeborenen Künstlern war Canachus der berühmteste; nicht zu verwechseln mit einem späteren Künstler dieses Namens, der gleichfalls in Sicyon geboren war und in die 90. Olympiade gehört, wie schon Schorn (Studien S. 198 ff.) und nach ihm Thiersch mit überzeugender Klarheit dargethan haben. Canachus, der Aeltere also, war Sohn des Kleötas und Bruder des Aristokles. Der sicherste Haltpunkt, um die Blüthezeit dieses Künstlers zu bestimmen, bleibt der eherne Koloß des Apollo im didymäischen Heiligthume bei Milet, welche Statue Xerxes auf seinem Rückzuge, also Ol. 75, 2, mit sich nach Ecbatana nahm (Paus. I, 16, 3. VIII, 46, 2), von wo sie Seleucus Nicator später wieder zurückstellte. Schwerlich aber war sie (nach O. Müller's Untersuchung, Kunstblatt 1821. Nr. 16) vor Ol. 71, 3 vorhanden, als in welchem Jahre Milet von Darius erobert, und nach Herodot's (VI, 18) ausdrücklichem Zeugnisse bei der allgemeinen Verwüstung auch das didymäische

Heiligthum geplündert und niedergebrannt wurde: *ἱερὸν δὲ τὸ ἐν Διδύμοισι καὶ ὁ νηὸς καὶ τὸ χρηστήριον συληθέντα ἐνεπίμπρατο.* Andere chronologische Bestimmungen, welche mit dem eben Angeführten auf's Vollkommenste übereinstimmen, können noch vom Argiver Ageladas und dem Agineten Kallon beigezogen werden; und rückwärts dürfen wir die Thätigkeit des Canachus bis Ol. 67 führen.

Den ebengenannten Apollo hat Plinius beschrieben als einen Apollo Philesius (XXXIV, 19. p. 655), und von ihm und Pausanias wissen wir, daß er aus äginetischer Erzmischung gegossen war. Canachus hatte dieselbe Statue noch einmal, aber aus Cedernholz, für den Tempel des ismenischen Apollo in Theben gebildet. (Paus. IX, 10, 2.) In beiden Exemplaren also trug Apollo in der einen Hand ein Hirschkalb, in der anderen den Bogen. Die Gestalt war aufrechtstehend und vollkommen unbekleidet. Noch sehen wir die Statue des didymäischen Apollo auf den Münzen von Milet. (Vgl. Pellerin Recueil des méd. de peuples II. pl. 57. f. 39. M. u. Oest. 4, 19. 20. 23.) Eine Bronzecopie derselben Statue findet sich im britischen Museum (Specimens of ancient sculpture I. pl. 12. M. u. Oest. 4, 21), und eine Reminiscenz in einem Marmorbilde des Museums zu Kassel, von welcher Völkel in Welcker's Zeitschrift für Gesch. u. Auslegung der Kunst (S. 162 ff.) eine Beschreibung gab. Die Stellung der britischen Statue ist noch in alterthümlicher Steifheit, gerade aufgerichtet, die Formen groß und gewaltig, die Brust zu heroischer Kühnheit gewölbt; das Haupt noch nicht freundlich gesenkt, in seinen Zügen geistvoll, aber streng bis zur Härte, obwohl noch nicht von einem griechischen Profil. Die Haare sind durchaus die einer ursprünglich für den Erzguß bestimmten Statue, und berechtigen zu dem Schluß, daß der eherne Apollo bei Milet das Original, und der thebanische die spätere Copie war.

Außer diesem Apollo werden von Canachus noch mehrere andere Werke erwähnt: im Tempel zu Korinth eine Venus in sitzender Stellung. Auf dem Haupte trug sie den Polos, in der einen

Hand den Mohnstengel, in der anderen den Apfel. Das Material des Bildes war Gold und Elfenbein (Paus. II, 10, 4), wie denn dieser Künstler sich in allen Formen der antiken Technik bewegt zu haben scheint. Aus Erz waren seine jungen Kunstreiter, pueri celetizontes (κελητίζοντες), deren Plinius gedenkt. — Im Verein mit seinem Bruder Aristokles und dem Argiver Ageladas bildete er die drei Musen, in welchen die drei Tongeschlechter der griechischen Musik, das Diatonon, das Chroma und die Harmonia, personificirt erschienen. Wir kennen diese Gruppe noch aus einem Epigramme des Antipater. (Anthol. 4, 12, Nr. 220.) Die Muse des Agelandas trug das Barbiton, die des Aristokles die Leier, und Canachus hatte die dritte mit Flöten gebildet, sie hielt die ὑμνοπόλους δύνακας. So waren diese Bilder, diese τρίζυγες Μοῦσαι, wie Antipater sie nennt, ein musikalisch plastischer Dreiklang, bedeutungsvoller noch durch das harmonische Zusammenwirken dreier großer Künstler.

Außer der einen von diesen drei Musen wird von Aristokles nur noch Ein Werk namhaft gemacht, Jupiter und Ganymedes in zwei besonderen Statuen, welche der Thessalier Gnothis nach Olympia geweiht hatte. (Paus. V, 24, 1.) Doch stand Aristokles an künstlerischem Ruhm nicht weit hinter seinem Bruder zurück — οὐ πολὺ τὰ ἐς δόξαν ἐλασσούμενος (Paus. VI, 9, 1), und für die Kunstgeschichte ist eine ununterbrochene Reihenfolge seiner Schüler von Bedeutung, unter denen Ptolichus aus Aegina das dritte, Pantias das siebente Glied bildet. So wenigstens meint Thiersch. Indessen wird es gerathener sein, bei dieser Zahlbestimmung der Schüler nach griechischer Art zu zählen, und das erste und letzte Stammglied mit einzureihen. So kommen wir hier nachträglich auf einen zweiten, aber älteren Aristokles zurück, den Aristokles aus Cydonia, welcher, wie Pausanias erinnert, noch zu den ältesten Künstlern (τοῖς μάλιστα ἀρχαίοις) gehört und in der Zeit lebte, wo Zankle noch nicht den Namen Messene erhalten hatte, folglich nach den sichersten Berechnungen noch vor Ol. 71, 3. (Vergl. Jakobs in Böttiger's Amalthea 3, Vorrede S. 8.)

Zuverlässig ist dies derselbe Aristokles, als dessen Sohn Pausanias den Kleötas nennt, welchen wir schon als Vater des Sicyoniers Canachus und seines Bruders Aristokles kennen. Die Kunstfolge wäre dann: 1) Aristokles aus Cydonia, 2) Kleötas, 3) Aristokles — Canachus, 4) Synnoon, 5) Ptolichus, 6) Sostratus, 7) Pantias. Von diesem älteren Aristokles sah Pausanias zu Olympia noch eine Gruppe: Hercules mit der Amazone zu Pferde um den Gürtel kämpfend. (Paus. V, 25, 6.) Die Grundzüge dieser Vorstellung sind vielleicht noch in einem Vasengemälde erhalten (bei Fischbein, vas. gr. I, 12. Millin gal. mythol. 122, Nr. 443), welches Böttiger in seinen griechischen Vasengemälden H. 3. S. 163 ff. erklärt hat.

6. Schule von Argos.

Von großem Einfluß für die Fortschritte der griechischen Plastik war die Kunstschule zu Argos, diesem uralten Sitze pelasgischer Fürsten, welcher frühzeitig auch Keime ägyptischer Cultur in sich aufgenommen hatte, und im Tempel der Juno ein hochberühmtes, die Thätigkeit der Künstler vielfach beschäftigendes Nationalheiligthum besaß.

Die Reihe der argivischen Bildner beginnt mit einem mythischen Namen, dem Epeus (Ἐπειός), der das trojanische Roß gezimmert hatte (Paus. I, 23, 10. II, 29, 4) und auf jenem berühmten Gemälde des Polygeotus vorgestellt war, wie er die Mauer Troja's niederreißt. (Paus. X, 26, 1.) Doch will Pausanias (II, 19, 6) von ihm zu Argos noch ein Schnitzbild des Hermes gesehen haben.

Unter den Künstlern der historischen Zeit werden zuerst genannt Eutelidas und Chrysothemis. (Ol. 65.) Daß sie zu einer alten Künstlerfamilie gehörten, in welcher durch mehrere Geschlechter die Kunst von dem Vater auf den Sohn vererbt worden war, geht deutlich aus Pausanias hervor. Von ihnen stand zu Olympia das Erzbild des Demaratus aus Heräa, der Erste, welcher Ol. 65, als der Wettlauf in voller Rüstung (ὁ τοῦ ὁπλί-

του δρόμος) eingeführt worden war, in diesem Agon den Sieg gewonnen hatte. Demaratus war mit Schild, Helm und Beinschienen vorgestellt. (Paus. VI, 10, 2.) Daneben stand von demselben Künstler das Bild seines Sohnes Theopompus.

Zur Zeit der Perserkriege blühte der Argiver Aristomedon. Er hatte die Weihgeschenke gefertigt, welche die Phocäer nach einem Siege über die Thessalier nach Delphi schickten. Es war ein großer Statuenverein, Apollo und der Weissager Tellias, dann alle Hauptleute der Phocäer, und unter ihnen Landesheroen. (Paus. X, 1, 4.) Von Herodot (VIII, 27) erfahren wir, daß die Statuen von großem Maaßstabe waren und um einen Dreifuß herumstanden.

Der berühmteste unter allen argivischen Bildern des früheren Kunstalters war Agelades. Die wichtigsten Momente zur Bestimmung seiner Blüthezeit stehen fest. Denn wir wissen, daß die größten Künstler der Alten — und sie bildeten eine untrennbare Trias — Phidias, Polyklet und Myron, seine Schüler waren. Desto widersprechender aber und verworrener wird Alles, wenn man die näheren Zeitbestimmungen der Alten unter sich vergleicht. Drei Statuen von olympischen Siegern, namentlich die des Anachus und Kleosthenes, rücken den Agelades in die Mitte und an den Schluß der sechziger Olympiaden. Es waren die Statuen des Tarentiners Anachus, der im Doppellauf gesiegt (Paus. VI, 14, 5), und zwar nach Corsini Fast. attic. III. p. 121 in der 65. Olympiade, die Statue des Wagenrenners Kleosthenes, der Ol. 66 siegte (Paus. VI, 10, 2), und endlich die des Timasitheus, der zweimal in Olympia, dreimal in den pythischen Spielen gesiegt hatte (Paus. VI, 8, 4), und bei der Unternehmung des Isagoras gegen die Burg von Athen, Ol. 68, 2, den Tod fand. Damit steht nun im schroffsten Widerspruch die Nachricht von einem Bilde des Zeus auf Ithome, welches Agelades schon verfertigt haben soll, als die Messenier noch Naupactus besaßen. (Paus. IV, 33, 3.) Naupactus wurde den Messeniern erst Ol. 81, 2 von den Athenienfern eingeräumt. Als Werk des Agelades

wird endlich nach dem Scholion zu den Fröschen des Aristophanes 504, und Tzetzes VIII, 192, der Herakles *ἀλεξίκακος* aufgeführt, welcher in dem attischen Flecken Melite zu derselben Zeit geweiht wurde, da in Athen die große Pest wüthete, d. i. im dritten Jahr der 87. Olympiade, und dieselbe Olympiade wird von Plinius (XXXIV, 19. p. 648) die Blüthenzeit des Ageladas genannt.

Jene Nachrichten aber über die von Ageladas gebildeten Statuen Olympischer Sieger, und vor Allem der durchaus historisch gesicherte Umstand, daß Ageladas der Lehrer des Phidias war, sind für die Zeitbestimmung entscheidend. Damit stimmt die Meldung überein, daß er Zeitgenosse des Hegias und Onatas (*ἡ δὲ ἡλικία τοῦ Ὀνατᾶ κατὰ τὸν Ἀθηναῖον Ἡγίαν καὶ Ἀγελάδαν συμβαίνει τὸν Ἀργεῖον* Paus. VIII, 42, 4), und mit Canachus und Aristokles gemeinsam thätig war. Nehmen wir an, daß jene Statuen des Anachus und Kleosthenes, besonders die erstgenannte, nicht unmittelbar im Jahre des Sieges gebildet worden, so können wir als äußersten Punkt für die lange Thätigkeit des Ageladas noch die Jupiterstatue der Messenier mit Ol. 81 festsetzen, aber der Hercules zu Milete muß einem späteren Ageladas zugeschrieben werden, welchen Plinius mit dem früheren verwechselt hat.

Von den schon oben angeführten Werken heben wir nur noch das Siegesmahl des Kleosthenes hervor. Es war eine Quadriga, auf ihr Kleosthenes mit seinem Wagenlenker. Den vier Rossen waren die Namen beigeschrieben, den Jochpferden „Phönix" und „Korax," den Seitenpferden „Knakias" und „Samos". Auf dem Wagen stand das Elegeion:

Κλεοσθένης μ' ἀνέθηκεν ὁ Πόντιος ἐξ Ἐπιδάμνου,
Νικήσας ἵπποις καλὸν ἀγῶνα Διός.

Dazu kommt noch Zeus als Knabe, nebst einem bartlosen Hercules zu Aegium, nicht Aegiä, wie Hirt schreibt S. 112, in Achaja (Paus. VII, 24, 3), und zu Delphi ein großes Weihgeschenk der Tarentiner, Rosse aus Erz und gefangene Weiber der Messapier vorstellend (Paus. X, 10, 3), und endlich die Muse

mit dem Barbiton, welche mit den Musen des Canachus und Aristokles zu einer bedeutsamen Gruppe verbunden war. Winckelmann vermuthete, daß dieses Werk des Ageladas noch in jener kolossalen Marmorstatue erhalten sei, welche früher unter dem Namen der barberinischen Muse in Rom war und nun, als ein Apollo Citharödus erkannt, eine Zierde der Glyptothek in München ist. Gegen eine Muse schienen besonders die schmalen, mehr männlichen Hüften zu sprechen, und die Wölbung der Brust könnte bloß der Kolpos des faltenreichen und unter der Brust gegürteten Gewandes sein, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß hier auch die jungfräuliche Bildung der Musen nicht zu übersehen wäre. Jedenfalls hat Winckelmann nicht geirrt, wenn er in dem Style dieser vortrefflichen Statue die Zeit erkannte, an welche sich unmittelbar die Thätigkeit des Phidias anschloß.

7. Schule von Korinth.

In dem unmittelbar benachbarten und so blühenden Korinth wird Dibutades als Erfinder von erhobenen Arbeiten in Thon genannt. Die Art, wie er zu dem ersten Versuche gekommen sein soll, trägt ganz das Gepräge so vieler anderer Künstleranekdoten. Ein Schattenriß an der Wand, welchen die Tochter des Dibutades von ihrem scheidenden Geliebten genommen hatte, gab die erste Veranlassung. Bis zur Zerstörung Korinths, so erzählt man, wurde jener erste Versuch des Dibutades wie ein Kunstheiligthum aufbewahrt. Der Sinn der Erzählung ist wohl kein anderer, als daß in Korinth frühzeitig die Thonbildnerei geblüht hat, und mit ihr die monochromatische Vasenmalerei sich verband. Dahin deutet auch wohl die Nachricht, daß schon Dibutades den Thon mit rother Farbe vermischte. (Vgl. Plin. XXXVI, 43. p. 710.)

Als Ol. 29, 1 (v. Chr. 665) die Bachiaden durch Kypselos gestürzt wurden, wanderte ein Glied dieses Hauses, Demaratus, der Vater des Tarquinius Priscus, nach Etrurien aus. Künstler begleiteten ihn, unter ihnen Euchir und Eugrammus, Guthand und Gutstrich, alte symbolische Namen, welche aber deutlich

genug den alten Verkehr Etruriens mit Griechenland sowie die Thonbildnerei in Verbindung mit der Malerei bezeichnen, wie solche besonders in Italien blühte. Auffallend ist es, daß von namhaften korinthischen Künstlern die Berichte der Alten so gut wie verstummt sind. Die Meisten scheinen das Schicksal ihres Landsmanns Chio getheilt zu haben, welchen Vitruv (l. III. prooem. §. 2) unter diejenigen Künstler zählt, „qui nullam memoriam sunt consecuti, quod non ab industria artisve sollertia, sed a felicitate fuerunt deserti." Doch haben sich aus der Zeit gegen den Anfang der Perserkriege noch die Namen Diyllus, Amycläus und Chionis erhalten. Sie hatten gemeinschaftlich eine Gruppe gebildet, welche die Phokäer nach einem Siege über die Thessalier in Delphi weihten. Sie stellte den Kampf des Hercules mit dem Apollo um den delphischen Dreifuß vor. Beide hatten den Dreifuß gefaßt und schickten sich zum Kampfe an. Neben ihnen standen Latona und Artemis, um den Apollo, und Minerva, um den Hercules zu besänftigen. (Paus. X, 13, 4.) Eine Copie dieser Gruppe hat sich höchst wahrscheinlich in einem Vasengemälde erhalten, welches nun in die Sammlung des Grafen von Lamberg in Wien gehört und von Tischbein für den fünften Band seines Vasenwerkes, der jedoch nicht erschienen ist, in Kupfer war gestochen worden. Becker hat es im Augusteum I, S. 49, und Sillig in seinem Künstlerkatalog S. 195 beschrieben. Es unterscheidet sich von den übrigen Werken, auf welchen wir den Mythus dargestellt sehen, besonders dadurch, daß, wie in der Gruppe der korinthischen Künstler, dem Hercules Minerva und dem Apollo Latona beigesellt ist.

Aus dem früheren Alterthume der korinthischen Kunstbetriebsamkeit aber ist ein Kunstwerk zu erwähnen, welches durch die ausführliche Beschreibung des Pausanias, durch die Bedeutsamkeit der Vorstellungen und die Versuche der Neueren, es im Bilde wieder herzustellen, von hohem Interesse ist, der sogenannte Kasten des Kypselos. Er stand als Weihgeschenk der Nachkommen des Kypselos zu Olympia. In ihm war der Sage nach dieser König von

seinen Mördern verborgen worden. Doch war der Kasten schon im Besitz seiner Vorfahren gewesen; Kypselos aber ist Ol. 20, 1 geboren, und Eumelus, von welchem die Inschriften dieses alterthümlichen Geräthes verfaßt waren, lebte zur Zeit, da Syrakus gegründet wurde, folglich um die 5. Olympiade. Doch hatte Hercules hier schon seine gewöhnliche Tracht, Löwenhaut und Keule, welche er erst nach Ol. 30 durch Pisander erhielt. Pausanias hat, wie bemerkt, diesen Kasten ausführlich beschrieben (V, 17, 2 bis c. 19.). Sehr passend wird der korinthische λάρναξ als ein altes Hauserbstück der Familie der Kypseliden mit ähnlichem Hausgeräthe bei Homer verglichen, z. B. dem Kasten, welchen Thetis ihrem Sohne mitgegeben hatte zur Aufbewahrung von Kleidungsstücken und kostbaren Keimelien. Schon diese Homerische χηλὸς war καλὴ δαιδαλέη, schön und kunstvoll geschmückt. (Il. 16, 220 ff.) Ueber die Form der korinthischen Lade haben sich die Archäologen nicht vereinigen können und tragen sich zum Theil noch bis zur Stunde mit gar wunderlichen Vorstellungen. Vergleicht man die Abbildungen ähnlicher Kisten auf Vasen und Reliefs, so sind diese immer rechtwinklig und viereckig, und meist oblong. Die Grundformen der Architektur sind auch bei diesen diminutiven architektonischen Werken, diesen Behältern, welche nur verjüngte Behausungen sind oder vorstellen, beibehalten. Das christliche Mittelalter kennt Aehnliches in den Behältern für Reliquien. — Das Material der Lade war Cedernholz, die Figuren aus diesem Holze herausgeschnitten und mit Gold und Elfenbein ausgelegt. Die Bilder bestanden in fünf Streifen — Feldern (χαῦραι) — und zwar, wie Otto Jahn (Archäolog. Auff. S. 1 ff.) nachgewiesen, nur auf der Vorderseite und den beiden Nebenseiten. Die Rückseite war an der Wand. Pausanias begann seine Beschreibung von der Rechten, fing dann von der Linken an; er war abwechselnd von der Rechten zur Linken, von der Linken zur Rechten gegangen. Zwischen den Bildern waren die Schriftzüge βουστροφηδὸν eingegraben und zogen sich, wo der Raum nicht hinreichte, die zwei Zeilen des Distichon untereinander zu schreiben, in mancherlei

Windungen zwischen den Figuren hin. Diese Distichen vertreten rein die Stelle eines Interpreten, und waren ganz in der Naivetät der älteren deutschen Aufschriften: „das ist" oder „hier ist zu schauen", abgefaßt. Bei einigen blickt auch eine treuherzige Ironie durch, wie in dem Verse bei Atlas, der auf den Schultern den Himmel, in der Hand die Hesperidenäpfel tragend vorgestellt war:

Ἄτλας οὔρανον οὗτος ἔχει, τὰ δὲ μᾶλα μεθήσει.

Die Darstellungen selbst waren von erstaunlicher Mannigfaltigkeit, Scenen fast aus jedem Heroenkreise, Thaten des Hercules und Theseus, thebanische, troische und andere Mythen, und zwischen den Göttern und Heroen die Personificationen einer alterthümlich schroffen Symbolik, wie das berühmte, vielbesprochene Bild der Nacht mit ihren Kindern, Schlaf und Tod, in den Armen; die Gerechtigkeit, ein schönes Weib, wie sie ein zweites, häßlich gebildetes, die Ungerechtigkeit, durch Schläge mit einem Stock und durch einen Strick, den sie ihr um den Hals geworfen, züchtigt; die Todesgöttinnen mit Hauern und Zähnen, die Göttin Artemis mit Flügeln. Es wird begreiflich, daß diese bilderreiche Kiste eine wahre Schatzkammer und Fundgrube für spätere Künstler, besonders für Vasenmaler wurde. Noch sehen wir z. B. die Scene, wo Menelaos nach der Zerstörung von Troja die Helena verfolgt, und ganz entsprechend die Gruppe Peleus und Thetis auf mehreren Vasenbildern. (Millin Monum. ant. inéd. II, 39. Galerie myth. 151, 612. Aehnliche Vorstellungen bei Tischbein I, 19. 20.)

8. Schule von Lacedämon.

Auch in dem kriegerischen Lacedämon, unter der strengen Disciplin des Lykurg, hatte die bildende Kunst ihren Wohnsitz aufgeschlagen.

Die Lacedämonier Dorykleidas, Medon, Theokles und Dontas werden Schüler des Dipönus und Scyllis genannt, Dipönus und Scyllis aber, die Meister der kretensischen Schule, gehörten als Kretenser ja selbst dem dorischen Stamme an. Von Dorykleidas, welcher etwa Ol. 58 blühte, sah man im Junotempel zu

Olympia neben den thronenden Horen von Smilis, ihre Mutter Themis (Paus. V, 17, 1), von seinem Bruder Medon, ebendaselbst, eine behelmte Minerva mit Schild und Lanze, und von Theokles, dem Sohne des Hegylus, die Hesperiden, fünf an der Zahl, alle diese Statuen aus Gold und Elfenbein. Eine große Statuengruppe des letztgenannten Künstlers aus Cedernholz stand im Schatze der Epidamnier. Es war Atlas, den Weltpol tragend, Herakles und der Baum der Hesperiden, um welchen sich die Schlange wand. (Paus. VI, 19, 5.) Im Schatze der Megarenser zeigte man aus Cedernholz und im Einzelnen mit Gold verziert den Kampf des Hercules mit Achelous. Außer den beiden Kämpfenden waren der Gruppe noch beigesellt Mars, dem Achelous zu Hülfe kommend, Minerva als Beschützerin des Hercules, und endlich Zeus und Dejanira, Letztere, wie man sich denken muß, in ruhiger Stellung; Zeus als höchster Schiedsrichter und Lenker der Geschicke, Dejanira als die Veranlassung und der Preis des Kampfes. Die ganze Gruppe war ein Werk des Dontas.

Ein Zeitgenosse des Aegineten Kallon war Gitiades. Unter den Weihgeschenken des Aenetus, den der Tod erreichte, als er noch den Kranz eines in den Olympischen Spielen gewonnenen Sieges auf dem Haupte trug, waren zu Amyklä zwei Dreifüße von der Hand des Gitiades, unter dem einen das Bild der Aphrodite, der andere die Statue der Artemis deckend. (Paus. III, 18, 5.) Auf der Akropolis zu Lacedämon aber stand ein Tempel der Stadtschirmerin Pallas, hier mit dem Beinamen *Χαλκίοικος*, die Pallas zum ehernen Hause. Die Tempelwände waren im Innern ganz mit Erztafeln bekleidet, ein echt spartanisches Heiligthum! — Gitiades hatte nun diesen Tempel gebaut, oder doch vollendet, und außer der ehernen Tempelstatue der Göttin auch jene Wände mit den kunstvollsten Bildern geschmückt. Man sah hier viele der gebotenen wie der freiwilligen Kämpfe des Hercules, die Thaten der Dioskuren, den Vulcan, der die Fesseln seiner Mutter löst, Nymphen, wie sie den zur Erlegung der Medusa eilenden Perseus mit Helm und Flügelschuh beschenken, die Geburt der Minerva, und

endlich Neptun und Amphitrite. (Paus. III, 17, 1—3.) Gitiades war auch Dichter, und unter seinen dorischen Liedern nennt Pausanias einen Lobgesang auf eben jene Pallas Chalkiökos, welche er schon als plastischer Künstler gefeiert hatte.

Deutlicher noch als in jenem ehernen Tempel spricht sich der Sinn der Spartaner für kolossale Unternehmungen in einem anderen Werke aus, welches von jeher ebenso sehr durch das Abnorme und Großartige seiner Composition, als die Räthsel, welche es zu lösen bietet, den Forschungsgeist der Alterthumsfreunde beschäftigt hat. Es war dies der kolossale Thron, welchen Bathykles für den früher schon vorhandenen Koloß des Apollo zu Amyklä errichtete. Bathykles war übrigens kein eingeborener Künstler, sondern mit sammt seinen Kunstgesellen aus der kleinasiatischen Stadt Magnesia am Mäander eingewandert. Wann dies geschehen, ist schwerlich bis zur Gewißheit auszumitteln. Jedenfalls wird die Zeit von Thiersch mit der 29. Olympiade viel zu früh angesetzt, schon aus dem einzigen Grunde, weil Pausanias mit Bestimmtheit dem Throne des Bathykles das Apollobild als ein altes und kunstloses Bild entgegensetzt, und somit in jenem eine gewisse Vollendung des Styls und der Technik anerkennt, welche in einer so frühen Zeit etwas Unerhörtes wäre: *ἔργον δὲ οὐ Βαθυκλέους ἐστίν* (*ὁ θεός*), *ἀλλὰ ἀρχαῖον* (also nicht *ἀρχαιέστερον*) *καὶ οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον.* (Paus. III, 19, 2.) Mit größerer Wahrscheinlichkeit wird man diesem Kunstwerke die Zeit des Krösus anweisen, und mehr noch hat die Vermuthung für sich, daß Bathykles mit seinen Magnesiern nach dem Untergange des lydischen Reiches und nach dem 4. Jahre der 56. Olympiade sein Vaterland verließ und das mit Krösus befreundete Lacedämon zu seiner zweiten Heimath wählte. (Sillig s. v. Bathycles.)

Was die Construction des Thrones betrifft, so dachte Heyne an eine Art Gehäuse, ein hemikyklisches Mauerwerk, aus Stein mit Reliefs bedeckt, was durchaus in Widerspruch mit Pausanias steht. Glücklicher war Quatremère de Quincy, wenigstens insofern, daß er als Grundform die eines Thrones festhielt. Aber im Einzelnen

ist er in die wunderlichsten Irrthümer und Abgeschmacktheiten verfallen, von welchen durch Welcker die meisten glücklich gehoben wurden. Indessen bleiben immer noch sehr erhebliche Zweifel zu lösen übrig, und was sich mit einiger Gewißheit festsetzen läßt, beschränkt sich auf Folgendes. Der Thron war nach meiner Ueberzeugung nicht von Marmor erbaut, welches Material für eine so außerordentliche Menge von Figurenreihen bildlicher Darstellungen ungeeignet ist, wenn man dem Thron nicht die Größe eines Tempels beimessen will. Er war auch nicht, wie Andere glaubten, aus Gold und Elfenbein, was Pausanias zu bemerken nicht würde unterlassen haben, sondern, wie auch Thiersch vermuthet, aus Erz, aber nicht massiv. Vielmehr denke ich mir, wenige Standbilder abgerechnet, alle übrigen Vorstellungen auf ehernen Platten, wie im Tempel der Athene Chalkiökos, und Alles hatte zum Kern eine wohlberechnete dauerhafte Holzconstruction. Der Thron war in viereckiger Form und ruhte auf den Statuen der Horen und Charitinnen, neben welchen man auf der einen Seite noch Tritonen sah, und diesen gegenüber Echidna und Typhon. Die Seitenlehnen, wie der Rücken, waren von Innen und Außen in zweiundvierzig Feldern mit Reliefs geschmückt, und am obersten Rande erschienen, vermuthlich die Arme zum Chortanz verschränkt, und in freistehenden Gußbildern, die Magnesier, die Bilder der Künstler, mit deren Beihülfe Bathykles das Werk vollendet hatte. Der Theil des Thrones, wo der Gott sitzen würde, war keine zusammenhängende Fläche, sondern durch große Zwischenräume unterbrochen. In dem weitesten derselben, gewiß vor dem Mittelpunkte der Lehne, stand das Fußgestell des Gottes in der Form eines Altars, welcher zugleich nach dem Glauben des Volks die Grabstätte des von den Lacedämoniern so hochverehrten Hyacinthus, des Apollolieblings, war. Ueber diesem Grabaltare erhob sich nun in gerader, aufrechter Stellung und, nach Pausanias, bis zu einer Höhe von dreißig Ellen der eherne Koloß des Apollo. Von menschlich gegliederter Form war nichts zu sehen, als das Angesicht des behelmten Hauptes, die Hände, welche Bogen und Lanze trugen, und unten die

Extremitäten der Füße. Alles Andere zeigte nichts als eine eherne Säule.

9. Attische Schule.

Athen, dessen älteste Heiligthümer und Satzungen lebhaft an die Heimath der Kunst, an Aegypten, erinnern, war der Hauptsitz jenes zahlreichen Kunstgeschlechts, an dessen Spitze der mythenreiche und fabelhafte Stamm des Dädalus steht. Doch sind die Nachrichten von der ältesten Schule der Dädaliden höchst dürftig und unzusammenhängend.

In die mythische Zeit scheint noch Eupalamus — auch der Vater des Dädalus trug nach Einigen diesen Namen — zurückzureichen. Von seinem Sohne wird ein Bacchus Morychus — so hieß dieser Gott in Sicilien — angeführt. Aber der Name des Künstlers schwankt zwischen Simon und Simmias. (Vgl. Sillig s. v. Simmias. Thiersch Epochen S. 127.) Mehr Zuverlässiges wissen wir von Endöus, welcher von der Sage noch als unmittelbarer Schüler des Dädalus bezeichnet wird, aber gewiß nur in demselben Sinne, in welchem auch Dipönus und Scyllis Schüler jenes fabelhaften Altmeisters heißen; und gerade in die Zeit dieser berühmten kretensischen Künstler ist auch Endöus herabzurücken. Denn ein Minervenbild desselben hatte Kallias geweiht (Paus. I, 26, 5), wahrscheinlich derselbe Kallias, welcher durch seinen glühenden Haß gegen Pisistratus bekannt war, und Ol. 64 einen Sieg davongetragen hatte. (Scholion zu Aristophanes' Vögeln 284.) Das ebenerwähnte Minervenbild war in sitzender Stellung aus dem Holze des Oelbaumes geschnitzt. (Athenagoras leg. pro Christ. 14, p. 60.) Ein zweites Minervenbild von Endöus stand zu Erythrä in Jonien im Tempel der Athene Polias. Es war gleichfalls aus Holz, und die Göttin auf einem Thron sitzend gebildet, aber von kolossalem Maaßstab und mystisch-symbolischer Bedeutung. Denn auf dem Haupte trug sie den Polos und in der Hand die Spindel, Beides wahrscheinlich als Symbole einer weltbeherrschenden Schicksalsgöttin. — Vor demselben Tempel standen aus Mar-

mor gebildet die Grazien des Endöus. (Paus. VII, 5, 4.) — Berühmter scheint ein drittes Minervenbild desselben Künstlers gewesen zu sein, die Minerva Alea zu Tegea in Arkadien. Es war ganz aus Elfenbein geschnitzt, Augustus brachte es nach Rom und ließ es hier an dem Eingange seines Forums aufstellen. (Paus. VIII, 46.)

Ein altattischer Künstler der historischen Zeit war Antenor. Er fertigte, und dies ist die einzige Nachricht, welche von diesem Künstler auf unsere Zeit gekommen ist, die ersten Bildsäulen, welche die Athenienser, wie Plinius bemerkt, in demselben Jahre, wo in Rom die Tarquinier vertrieben wurden, also Ol. 67, 4, dem Harmodius und Aristogiton, den Befreiern von der Gewaltherrschaft der Pisistratiden, errichteten. (Paus. 1, 8, 5.) Seltsam war das Schicksal dieser Statuen. Als Xerxes das verlassene Athen erobert, führte er dieselben mit sich fort und stellte sie in Susa auf. Die Athenienser, nach Besiegung des Perserkönigs in ihre Vaterstadt zurückgekehrt, ließen durch Kritias — oder nach anderen Nachrichten erst später durch Praxiteles — neue Statuen jener Freiheitshelden fertigen. Aber auch die alten, einst von Xerxes entführten, kehrten durch Alexander den Großen wieder nach Athen zurück und wurden nun im Keramikus neben den neueren Bildern aufgestellt.

Von Kritias wird außer diesen Bildern des Harmodius und Aristogiton nur eine Statue auf der Akropolis zu Athen erwähnt, die Statue des Epicharinus (Epicharmus?), der sich im Waffenlauf hervorgethan hatte. (Paus. 1, 23, 11.) Ueber des Kritias Vaterland waren die Gelehrten getheilter Meinung. Pausanias nennt ihn zweimal ohne nähere Bezeichnung seines Vaterlandes und einmal als Attiker (VI, 3, 2), Lucian aber giebt ihm den Beinamen *Νησιώτης*, und ebenso muß der corrupte Name Nestocles bei Plinius gelesen werden. Aber mit Unrecht glaubte O. Müller zwei Künstler mit dem Namen Kritias annehmen zu müssen, und noch ungehöriger war es, wenn er unter dem Nesiotes die Andeutung eines Aegineten vermuthete. Höchst wahrscheinlich war Kritias auf einer der kleinen Inseln geboren, welche in der Nähe von At-

tika lagen; so konnte er Attiker sein und heißen, aber ebenso gut von den Atheniensern, vielleicht mit einer Art von Spitznamen, als der Inselmann bezeichnet werden. Die Zeit, in welcher Kritias blühte, können wir von Ol. 75, 4 bis Ol. 83 ansetzen. In jenem Jahre wurden nach dem parischen Marmor die neuen Statuen der Tyrannenmörder aufgestellt, und die letztere Zahl hat Plinius angegeben. Lucian rechnet ihn dessenungeachtet noch mit Hegesias zur *παλαιὰ ἐργασία*, und nennt Beider Werke *ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς*, gespannt, sehnenreich, trocken, und von scharfen Umrissen. (Rhet. graec. Opp. ed. Schm. VI. p. 380. 381.) *)

Ist der ebengenannte Hegesias, wie kaum zu bezweifeln ist, und schon von Heyne vermuthet, von Thiersch näher begründet wurde, ein und derselbe Künstler mit dem Hegias des Pausanias (VIII, 42, 4) und Plinius (XXXIV, 19. p. 648; vgl. p. 656), so haben wir in ihm einen atheniensischen Künstler mehr, und zwar einen Zeitgenossen des vorgenannten Kritias gewonnen. Von ihm werden die Statuen junger Wettreiter angeführt und, nebst der Minerva, ein Pyrrhus, welchen aber Plinius fälschlich als den König Pyrrhus bezeichnet. Den Styl seiner Werke charakterisirt Quintilian (Inst. or. XII, 10) übereinstimmend mit der eben angeführten Stelle des Lucian: Duriora, et tuscanicis (signis) proxima Callon atque Egesias.

Einer der berühmtesten Künstler des Alterthums ist Kalamis. Wir zählen ihn zu der attischen Schule, wiewohl das Vaterland dieses Künstlers nicht ausdrücklich genannt ist. Indessen war eines seiner bedeutendsten Werke für Athen bestimmt. Sein Schüler war Praxias, welcher das Giebelfeld des Apollotempels zu Delphi mit Bildwerken schmückte, an ihrer Vollendung aber durch den Tod

*) Nach den von L. Roß im Kunstblatt 1840, Nr. 11 mitgetheilten Inschriften ist kein Zweifel mehr, daß der Künstler nicht Kritias, sondern Kritios heißt und daß Nesiotes nicht ein Beiname des Kritias, sondern ein Mitarbeiter desselben war. Kritias scheint das Modell gebildet, Nesiotes es gegossen zu haben. Anm. d. H.

verhindert wurde. (Paus. X, 19, 3.) Dieser Praxias, dieser Schüler des Kalamis, war von Geburt ein Athenienser, und was noch mehr sagen will, die Thätigkeit des Kalamis, der Geist seiner Werke greift tief, entschieden fördernd und vorbereitend in die große Umgestaltung der Kunst ein, welche in der nächsten Epoche von Athen ausging. Die Blüthenzeit des Kalamis erstreckt sich von Ol. 78, 2 bis 87, 3 (467 — 429 v. Chr.). Bewunderungswürdig war die Vielseitigkeit dieses fast den ganzen Kreis der antiken Kunst umfassenden Geistes. Er goß in Erz, bildete in Marmor, in Gold und Elfenbein, und während aus seiner Werkstatt Götter und Menschen und die eines Ideals fähigen Gestalten der Thierwelt hervorgingen, wußte er mit gleicher Meisterschaft Geräthe aus edlem Metalle in der höchsten Zierlichkeit zu vollenden. (Vgl. Plin. XXXIII, 55. p. 632.) Zwei kostbare Becher des Kalamis, welche Germanicus Cäsar dem Cassius Silanus schenkte, wurden später von Zenodorus copirt. (Plin. 34, 18. p. 648.) Von seinen Statuen nennen die Alten zu Korinth einen Aesculap aus Gold und Elfenbein. Der Gott war unbärtig vorgestellt, und hielt in der einen Hand den Stab, in der anderen die Frucht der zahmen Fichte. (Paus. II, 10, 3.) Nach Elis hatten die Bewohner von Mantinea eine Nike *ἄπτερος* des Kalamis geweiht, die Nachahmung eines Schnitzbildes in Athen. (Paus. V. 26, 5.) Aus parischem Marmor stand zu Tanagrea ein sehenswürdiges Bild des Dionysos (Paus. IX, 20, 4.), und in derselben Stadt sein *Ἑρμῆς κριοφόρος* (22, 1), Mercurius, einen Widder auf den Schultern tragend. Einen Jupiter Ammon des Kalamis hatte der Dichter Pindar in Theben geweiht (Paus. IX, 16, 1.), und der Athenienser Kallias ein Venusbild, welches am Eingange der Akropolis von Athen aufgestellt war. (Paus. I, 23, 2.) — Den erhabensten Sohn des Jupiter, den Apollo, hat Kalamis dreimal gebildet, jedesmal, wie es scheint, von verschiedener Dimension und Bedeutung. Plinius rühmt einen marmornen Apollo des Kalamis, der zu Rom in den servilianischen Gärten aufgestellt war. (Plin. 36, 5. p. 730.) Eine Apollostatue von übermenschlicher Größe

hatte Kalamis für Apollonia in Illyrien gebildet. M. Lucullus brachte sie nach Rom und weihte sie feierlich auf dem Capitolium. (Strabo VII, p. 491 ed ster.) Die bedeutungsvollste aber war der Apollo Ἀλεξίκακος, Apoll, der das Verderben abwehrt, welchen die Athenienser Ol. 87, 3 in dankbarer Frömmigkeit weihten, als jene furchtbare Pest, die im zweiten Jahre des peloponnesischen Krieges Athen entvölkerte, glücklich geendet war. (Paus. I, 3, 3.)

Der berühmte Alterthumsforscher Visconti stellt in seinem Museum Pio-Clem. I. p. 144 die Meinung auf, die allbewunderte Statue des Apollo von Belvedere sei eine spätere verschönerte Copie des Alexikakos des Kalamis. Ich habe diese Hypothese in meinem vat. Apollo S. 240 ff. widerlegt und zugleich zu beweisen gesucht, daß der Apollo des Kalamis nach dem Muster einer älteren Statue des Apollo Alexikakos auf Delos gebildet war, deren Attribute wir noch genau aus den Beschreibungen des Plutarch, Macrobius und Philo kennen. Diese Ansicht ist seitdem durch eine athenische Münze bestätigt worden, auf welcher wirklich jener delische Apoll mit denselben Attributen erscheint. (Vgl. Scatini descr. de medaglie di principe de Danimarco, t. II. Nr. 6. Creuzer zur Gemmenkunde S. 197.) Demnach war der Alexikakos des Kalamis in aufrechter Stellung gebildet. In der einen Hand hielt er die Symbole der Pest, des Todes und Verderbens, Pfeil und Bogen, in der anderen zum Heil und Rettung verheißende Zeichen, die freundlichen Bilder der drei Grazien.

Aus dem Kreise der Heroinen rühmen die Alten die Alkmene des Kalamis (Plin. 34, 19. p. 654.) und eine Hermione, von den Lacedämoniern nach Delphi geweiht. (Paus. X, 16, 2) — Den Preis aber der Schönheit und höchsten Vollendung trug seine Sosandra davon, eine Statue, die Lucian im Original noch sah und ausführlich beschrieben hat. Es war aber diese Sosandra des Kalamis sehr schwerlich, wie ich selbst früher glaubte, die Porträtstatue einer Sosandra, sondern vielmehr, wie erst neuerdings der Archäolog Preller nachgewiesen hat, eine Aphrodite Σωσάνδρα, d. i. die Männererhaltende, die Männerrettende, ein Gegenstück der

Aphrodite *Ἀνδροφόνος*, welche bei den Thessaliern verehrt ward. Lucian rühmt in der Statue das Leben, das Bild der Sittsamkeit, das leise, halbverhehlte Lächeln, und das Wohlgeordnete, Zierliche und Würdevolle ihrer Gewandung: *το μειδίαμα λεπτὸν καὶ λεληθός — τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς.* (Imag. V, p. 142 ed. Schm.; vgl. VII, p. 338.)

Zu Olympia standen von Kalamis eherne Knaben, die Hände betend zum Gotte gehoben, ein Weihgeschenk der Agrigentiner aus der Beute von Motya. (Paus. V, 25, 2.) In einer trefflichen Bronze des Berliner Museums glaubten Einige noch das Nachbild eines der betenden Knaben des Kalamis erkennen zu dürfen. — In Olympia sah man auch ein Meisterwerk des Aegineten Onatas, gefertigt auf Dinomenes' Befehl zum Andenken an einen Sieg, welchen Hiero kurz vor seinem Tode (Ol. 78, 2) gewonnen hatte. Es war ein eherner Wagen mit dem Bilde eines Mannes, der ihn eben besteigen will, neben demselben reitende Knaben. Die Pferde aber hatte Kalamis gegossen, und Keiner erreichte ihn in diesem Zweige der Kunstdarstellung. Ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit, equis semper sine aemulo expressis. (Plin. 34, 19. p. 654.) Die Rosse des Kalamis wurden sprüchwörtlich.

Vindicat ut Calamis laudem, quos fecit, equorum

singt Ovid (Pont. IV, 1, 33) und Properz (III, 4, 10):

Exactis Calamis si mihi jactet equis.

Kalamis verstand es demnach, die stolze, kräftig geschmeidige Form und das feurige Leben des Pferdes vollkommen auszudrücken, wodurch dieses edle Thier, wenn auch auf einer niederen Stufe, mit in die Idealschöpfungen der Kunst eintritt.

Im Verlage von Friedrich Vieweg und Sohn
in Braunschweig ist erschienen:

Das Bilderbuch
aus
meiner Knabenzeit.

Erinnerungen aus den Jahren 1786 — 1804.

Von Justinus Kerner.

8. Fein Velinpap. geh. Preis 2 Thlr.

Zur Erinnerung
an
F. L. W. Meyer,
den
Biographen Schröder's.

Lebensskizze
nebst Briefen
von
Bürger, Forster, Göckingk, Gotter, Herder,
Heyne, Schröder u. A.

2 Thle. 8. Velinpap. geh. Preis 2 Thlr. 16 Sgr.

Erinnerungen
aus den
Kriegszeiten
von
1806 — 1813.

Vom Kanzler
Friedrich von Müller.

8. Velinpap. geh. Preis 1 Thlr. 16 Sgr.

Haus und Welt.
Eine Lebensgeschichte
von
Heinrich König.

2 Theile. 8. Fein Velinpap. geh. Preis 3 Thlr. 8 Sgr.